

# MUSIKOINTIA TEHTAAN VARJOSSA

Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen  
soittokunnan (1900–2015) sävellystilaukset

Sirkku Mantere  
Pro gradu -tutkielma  
Helsingin yliopisto  
Humanistinen tiedekunta  
Filosofian, historian ja  
taiteiden tutkimuksen osasto  
Musiikkitiede  
12.5.2020



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta / Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto		
Tekijä – Författare – Author Sirkku Mantere		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Musikointia tehtaan varjossa. Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunnan (1900–2015) sävellystilaukset		
Oppiaine – Läroämne – Subject Musiikkitiede		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 91
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tutkimus käsittelee Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunnan (myöhemmin soittokunta) kymmenvuotisjuhlakonsertteihin tehtyjä sävellystilauksia. Soittokunta perustettiin vuonna 1900 ja se toimi lähes yhtäjaksoisesti vuoden 2015 loppuun asti. Ensimmäinen sävellystilaus tehtiin vuoden 1950 juhlakonserttia varten. Sen jälkeen juhlakonserteissa esitettiin tilaussävellys joka kymmenes vuosi aina vuoteen 2000 asti. Vuodesta 1950 voi katsoa soittokunnan sävellystilausperinteen alkaneen. Soittokunta tuotti uutta suomalaista torvisoittokunta- ja puhallinorkesterimusiikkia kuuden sävellyksen verran toiminta-aikanaan. Tässä tutkielmassa analysoin kaksi viimeistä tilaussävellystä: Pertti Pekkasen <i>Juhlakuvia</i>, sarja puhallinorkesterille (1989) ja Allan Nissilän <i>Music for Eaglets</i> (1995–1997).</p> <p>Tutkimusaineisto koostuu soittokunnan arkistomateriaaleista 115 vuoden ajalta ja kolmesta vuonna 2017 tehdystä henkilöhaastattelusta. Arkistoaineisto käsittää soittokunnan kokouspöytäkirjojen lisäksi nuottipartituureja sekä tallenteita konserteista. Luon keräämäni tutkimusaineiston perusteella soittokunnan historiasta ja toiminnasta kokonaiskuvan. Erityisenä kiinnostuksen kohteena on soittokunnan toiminta ja musikointi sävellysten tilaamisen ympärillä.</p> <p>Tutkielman aihepiiriä taustoitetaan Kotkan kaupungin syntyhistoriaa, Kotkan Työväenyhdistyksen perustamista ja soittokunnan historiaa ja toimintakulttuuria kontekstoivassa osuudessa. Musiikkitieteessä tutkimus asettuu kulttuurisen musiikintutkimuksen kentälle ja tutkimuksen musiikkigenre sijoittuu perinteisen työväensoittokuntaohjelmiston ja puhallinorkesterimusiikin alueelle. Tutkimuksessa analysoin, mihin kohtaan tilaussävellykset asettuvat soittokunnan ohjelmistokokonaisuudessa. Selvitän myös, miten sävellystilauksen matka eteni aina kokouspöytäkirjoista soittajien nuottitelineille ja teoksen kantaesitykseen asti. Samalla mietin soittokunnan motiiveja juhläsävellysten tuottamiseksi ja niiden merkitystä soittokunnalle. Kaksi viimeistä tilaussävellystä analysoin funktioanalyysin menetelmin ja etsin niistä viittauksia soittokuntaan sekä heidän kotikaupunkiinsa Kotkaan.</p> <p>Soittokunnan toiminta kymmenvuotisjuhlallisuuksien ympärillä oli tavoitteellista ja pitkäjänteistä talkootyötä. Juhlakonserttien onnistunut järjestäminen ja uuden teoksen tilaaminen ja esittäminen veivät soittokuntaa eteenpäin ja lisäsivät yhteenkuuluvaisuuden tunnetta. Tässä tutkielmassa tuon esille paikkakunnalla pitkään vaikuttaneen ja paikallisen musiikkikulttuurin kehittämiseen aktiivisesti osallistuneen musiikkiyhteisön, joka toiminnallaan oli mukana luomassa pohjaa koko kaupungin musiikkielämän kehittymiselle.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Soittokunta, osakulttuuri, puhallinorkesterimusiikki, musiikkianalyysi, sävellystilaus, musikointi, paikallisuus		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanuksen kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	TUTKIMUSAINEISTO, MENETELMÄT JA TEOREETTINEN VIITEKEHYS	5
2.1	Tutkimusaineisto ja menetelmät	5
2.1.1	Arkistoaineisto	5
2.1.2	Henkilöhaastattelut	8
2.1.3	Tutkimusmenetelmät	9
2.2	Taustateoriat ja keskeiset käsitteet	11
2.2.1	Tutkimuksen teoreettinen viitekehys	11
2.2.2	Keskeiset käsitteet	14
3	TUTKIMUSKOHTTEEN TAUSTAT JA AIKAISEMMAAT TUTKIMUKSET	20
3.1	Kotka, savolaisten Amerikka	20
3.1.1	Kotkan kaupungin syntyvaiheet	21
3.1.2	Kotkan Työväenyhdistys	23
3.1.3	Hahmotelmia kotkalaisuudesta	27
3.2	Aikaisempi tutkimus	28
4	KOTKAN SOSIALIDEMOKRAATTISEN TYÖVÄENYHDISTYKSEN SOITTOKUNTA	32
4.1	Soittokunnan historia	32
4.2	Ohjelmisto	40
4.3	Kymmenvuotisjuhlat ja tilaussävellykset	45
4.3.1	Arvo Vehviläinen: <i>Kaupunki meren rannalla</i> (1950)	46
4.3.2	Ahti Karjalainen: <i>Hakkaa päälle</i> (1960)	48
4.3.3	Tauno Marttinen: <i>Parnasso</i> (1970)	49
4.3.4	Arthur Fuhrmann: Sarja puhallinorkesterille (1980)	50
4.3.5	Pertti Pekkanen: <i>Juhlakuvia</i> , Sarja puhallinorkesterille (1990)	52
4.3.6	Allan Nissilä: <i>Music for Eaglets</i> (2000)	54
5	PEKKASEN JA NISSILÄN TEOSTEN ANALYYSI	55
5.1	Funktioanalyysi	55
5.1.1	Moniosaisten teosten rakenne	56
5.1.2	Sävellyksen osien analysointitapa ja keskeiset käsitteet	57
5.1.3	Sävellyksen dramaturgia	59
5.2	Pertti Pekkanen: <i>Juhlakuvia</i> , Sarja puhallinorkesterille	60
5.2.1	Ensimmäinen osa: Fanfaari	61
5.2.2	Toinen osa: Ystävät yhdessä	62
5.2.3	Kolmas osa: Serenadi	66
5.2.4	Neljäs osa: Juhlapäivä	67
5.2.5	Sävellyksen kokonaisrakenne ja dramaturgia	70
5.3	Allan Nissilä: <i>Music for Eaglets</i>	71
5.3.1	Ensimmäinen osa: Meditazione	71
5.3.2	Toinen osa: Lugubre	74
5.3.3	Kolmas osa: Valse	76
5.3.4	Neljäs osa: Festeggiamento	78
5.3.5	Sävellyksen kokonaisrakenne ja dramaturgia	80
5.4	Sävellysten vertailua	81
6	JOHTOPÄÄTÖKSET	86
	Lähteet	92

Tutkielma käsittelee Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunnan (myöhemmin soittokunta)<sup>1</sup> sävellystilauksia sekä tilausten ympärillä tapahtunutta musikointia. Musikologi Christopher Smallin 1990-luvun lopulla lanseeraama käsite *musicking*, suomeksi *musikointi*, tarkoittaa kaikkea toimintaa, mikä liittyy musiikkiin ja sen tekemiseen. Soittokunta tilasi toimikautensa (1900–2015) aikana kuusi sävellystä juhlakonsertteihinsa: ensimmäisen vuonna 1950 soittokunnan täyttäessä 50 vuotta ja viimeisen satavuotisjuhlaan vuonna 2000. Muodostan tässä tutkimuksessa sävellysten tilausprosesseista kuvan perehtymällä soittokunnan arkistomateriaaliin ja tutkimusta varten hankittuun haastatteluaineistoon. Kaksi viimeistä tilaussävellystä – Pertti Pekkasen *Juhlakuvia*, Sarja puhallinorkesterille (1989) ja Allan Nissilän *Music for Eaglets* (1995–1997) – nousevat tutkimuksen keskiöön. Teokset valikoituivat analysoitaviksi, koska niistä on olemassa konserttitaltiointi, toisin kuin soittokunnan muista tilaussävellyksistä. Tallenteen avulla analyysin ensimmäinen vaihe suoritetaan audiitiivisesti eli kuulonvaraisesti. Toisessa vaiheessa tutkimuksen kannalta kiinnostavia asioita tarkastellaan partituurista. Analysoin sävellykset funktioanalyysin menetelmin ja etsin niistä viittauksia teosten tilaajatahoon sekä maantieteellisessä että historialliskulttuurisessa merkityksessä. Lopuksi pohdin, miten ja mihin kohtaan analysoidut teokset asettuvat soittokunnan ohjelmistossa ja minkälaisen lisän sävellystilaukset toivat soittokunnan ohjelmistokokonaisuuteen.

Musiikillisesti tutkimuksessa käsitellään perinteistä soittokuntamusiikkia, erityisesti työväenyhdistysten alaisuudessa toimineiden torvisoittokuntien ja puhallinorkestereiden ohjelmistoja. Tutkimusmenetelmien ja taustateorioidensa puolesta tutkimus on kulttuurista musiikintutkimusta, joka tutkimusperinteidensä mukaisesti tutkii ihmisiä musiikin tekijöinä heidän kulttuuris-historiallisessa kontekstissaan. Tutkimus toteutuu tapaustutkimuksena, jossa tietyllä paikkakunnalla pitkään toimineen osakulttuurin historiaa ja toimimisen tapoja ja motiiveja tarkastellaan musikoinnin käsitteen valossa. Osakulttuuri, musikointi ja paikallisuus ovat tutkimuksen keskeisimmät käsitteet, joiden kautta katson ja analysoin tutkimuskohteeni toimintaa ja soivaa lopputulosta.

---

<sup>1</sup> Myöhemmin käytän pääasiassa Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunnasta lyhennettä soittokunta, mutta joissakin tapauksissa on koko nimen käyttö tarpeen.

Tutkimuksen keskeisimmät tutkimuskysymykset ovat: Minkälainen oli osakulttuuri, jossa soittokunta toimi? Mitkä ovat soittokunnan sävellystilaukset ja miten kukin sävellystilaus eteni kokouspöytäkirjasta säveltäjän kautta soittajien nuottitelineelle? Mitä toiminta tilaussävellysten tuottamiseksi merkitsi soittokunnalle sen toiminnan kontekstissa? Minkälaista musikointia soittokunnan kymmenvuotisjuhlien järjestämisessä harjoitettiin? Musiikkianalyttisessä osuudessa haen funktioanalyysin keinoin vastausta kysymyksiin: Miten soittokunnan osakulttuuri, kotkalaisuus ja paikallisuus kuuluu tai ilmenee tilaussävellyksissä, vai kuuluuko se? Miten sävellystilaukset asettuvat soittokunnan ohjelmistokokonaisuuteen? Millä tavoin analysoitavat teokset poikkeavat soittokunnan perusohjelmistosta ja toivatko ne jotakin uutta soittokunnan ohjelmistoon?

Tutkimuksen taustalla vaikuttavat kulttuuriantropologi, etnomusikologi Alan P. Merriamin (1964) ajatukset musiikintutkimuksen kolmijakoisesta mallista. Mallin mukaan kohdetta tutkitaan sille tyypillisten käsitteiden ja käyttäytymisen sekä soivan lopputuloksen kautta ja kaikki kolme osa-aluetta tasapuolisesti huomioon ottaen. Merriamin malli on paljon käytetty etnomusikologiassa ja nykyään sitä sovelletaan myös niin kutsutussa perinteisessä musiikkitieteessä. Muutenkin musiikintutkimuksen sisällä vallinneet raja-aidat ovat madaltuneet ja metodeja voidaan herkemmin soveltaa eri tutkimussuuntausten välillä. Mallin avulla pääsen analysoimaan soivia lopputuloksia ja samalla saan muodostettua kuvan suuremmasta kokonaisuudesta eli historiallisista ja kulttuurisista olosuhteista, joihin teokset syntyivät.

Metodologisesti tutkimukseni on arkistolähtöinen, laadullinen tutkimus. Käyttämäni arkistoaineisto koostuu soittokunnan kokouspöytäkirjoista, konserttiohjelmista, historiikeista ynnä muusta soittokunnan toimintaan liittyvästä paperisesta materiaalista, mutta mukana on myös soittokunnan nuotisto ja tallenteita konserteista. Arkistoaineistoa tutkimalla muodostan kuvan soittokunnan toiminnasta tilaussävellysten ympärillä. Tätä kuvaa täydentämään tein vielä kolme henkilöhaastattelua. Arkistoaineiston, haastattelut ja tutkimuskirjallisuuden liitän tutkimuksessani yhteen, jolloin saan tutkimusvälineekseni triangulaation, jossa kaikki kolme osa-aluetta täydentävät toisiaan. Triangulaatio tuo tutkimustuloksiini lisää luotettavuutta, koska asiaa tarkastellaan sitä kautta monipuolisemmin eri suunnilta. Näin muodostuva kuva

soittokunnan toiminnasta kertoo tutkimuskohteeni osakulttuurin lisäksi sen asettumisesta suomalaisen torvisoitto- ja puhallinorkesterikulttuurin kentälle.

Tutkijan positiosta puhuttaessa yhdyn Pirkko Moisalan (2013, 11) sanoihin kirjassa *Musiikki kulttuurina*: ”Erilaista kulttuuria ei välttämättä tarvitse hakea tuhansien kilometrien päästä, vaan se voi löytyä hyvinkin läheltä”. Löysin tämän tutkimuskohteen tavallaan silloiselta työpaikaltani Kotkan Konserttitalolta vuonna 2017. Olin aina töihin mennessäni ihastellut, miten upea tuo Gesellius & Saarisen suunnittelema, jugend-tyyliä edustava entinen työväentalo on ja pohtinut, että minun pitäisi tutustua paremmin talon historiaan. Lisäksi huomioni oli jo vuosien ajan kiinnittynyt maanantai-iltaisin talolle suurten soitinkoteloitensa kanssa kerääntyviin harrastelijamuusikoihin. He kuulemani mukaan nousivat talon torniin puhallinorkesterin harjoituksiin. Mietin, miksi en tiedä heistä enempää, vaikka itse soitan lähes päivittäin talon toisessa siivessä. Aloin ottaa selvää sekä talosta että puhallinsoittajista. Selvisi, että talossa on jo yli sadan vuoden ajan harjoitellut Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunta, joka 2000-luvulla vaihtoi nimekseen Puhallinorkesteri Kotka. Minulle selvisi myös, että itse asiassa talo, jossa vuodesta 2002 olin työskennellyt Kymi Sinfonietissa viulistina, oli työväenyhdistyksen rakennuttama, eli alun perin kyseisen puhallinorkesterin kotitalo. Tästä alkoi uppoutuminen talon ja sen oman soittokunnan historiaan. Haluan tällä työllä osoittaa arvostustani soittokunnalle ja työväenyhdistykselle niiden tekemästä kulttuurityöstä. Paljolti heidän ansiostaan konserttitalon esiintyjät ja yleisö voivat nauttia Kotkassa upeasta, historiallisesta miljööstä ja jatkaa kulttuurin jakamista ja siitä nauttimista konserttien ja muiden tapahtumien muodossa.

Kulttuurisen musiikintutkimuksen kentällä toimiva musiikintutkija pitää kaikkia musiikinlajeja samanarvoisina ja mahdollisina tutkimuskohteina, ei arvota musiikinlajeja keskenään eikä laita niitä paremmuusjärjestykseen. Musiikintutkija on kuitenkin myös vallankäyttäjä: jo tutkimuskohteen valinta on vallankäyttöä ja tutkijalta kannanotto. Valinnallaan musiikintutkija tekee näkyväksi tutkimuskohteensa, jolloin tutkimuksen kohteena oleva musiikin laji, musiikkikulttuuri tai -yhteisö pääsee esille ja kiinnostus sitä kohtaan saattaa kasvaa. (Leppänen & Moisala 2003, 78.) Valitsin tämän tutkimuskohteen, koska haluan, että tietoisuus soittokunnasta ja sen toiminnasta kasvaa. Leppäsen ja Moisalan

mukaan tutkimuksen teko on myös avoimen poliittista toimintaa: ”Tutkimus representoi eli esittää kohteensa uudelleen. Representaatio ei kuitenkaan ole vain jonkin kulttuurin, ilmiön tai yhteisön kuvausta vaan myös sen puolesta puhumista, ja sen myötä tutkimuksella on aina poliittisia ulottuvuuksia” (Leppänen & Moisala 2003, 39).

Tutkielma etenee siten, että toisessa luvussa esittelen ensin tutkimusaineiston ja käyttämäni tutkimusmenetelmät. Tämän jälkeen esittelen tutkimuksen teoreettisen pohjan ja kerron, mihin kohtaan tutkimukseni sijoittuu musiikintutkimuksen kentällä. Luvun lopussa käyn läpi tutkimuksen kannalta tärkeimmät käsitteet ja kerron niiden valikoitumisesta tähän tutkimukseen. Kolmannessa luvussa valaisen tutkimuskohteeni historiallista taustaa ja hahmottelen kuvaa kotkalaisuudesta, jotta voin johtopäätöksissä miettiä, miten kotkalaisuus tai soittokunnan paikallinen osakulttuuri kuuluu tilaussävellyksissä. Käyn luvun lopussa myös läpi aiempaa tutkimusta. Neljännessä luvussa perehdyn soittokunnan historiaan ja musikointiin sävellysten tilaamisen näkökulmasta. Alaluvussa 4.3 kerron kaikkien kuuden sävellystilauksen taustalla tehdystä työstä. Tutkielman viidennessä luvussa analysoin funktioanalyysin menetelmiä hyödyntäen sävellykset *Juhlakuvia*, Sarja puhallinorkesterille ja *Music for Eagles*. Luvun alussa esittelen funktioanalyysin ja sävellyksen dramaturgiaa analysoivat menetelmät, joissa nojaan Kalevi Ahon kirjoituksiin (1977, 1980, 1982 ja 1991). Johtopäätökset-luvussa käyn läpi tutkimustulokset ja pohdin, miten aihetta voisi tutkia lisää.

## 2 TUTKIMUSAINEISTO, MENETELMÄT JA TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Vaikka tutkimus edustaa pääasiassa kulttuurista musiikintutkimusta, hyödyntää se myös antropologiasta, etnomusikologiasta, perinteisestä ja uudesta musiikkitieteestä (engl. *new musicology*) sekä kulttuurin- ja historian tutkimuksesta peräisin olevia menetelmiä ja käsitteitä. Tutkimuksessa on laadullinen, aineistolähtöinen tutkimusote. Primääriaineistona toimivat arkistoaineisto ja henkilöhaastattelut. Tämän luvun alaluvussa 2.1 selvitän minkälaista tutkimusaineistoa keräsin tätä tutkimusta varten ja esittelen menetelmät, joiden avulla olen aineistoa analysoinut. Alaluvussa 2.2 selvitän tutkimuksen teoreettisen viitekehksen ja keskeisimmät käsitteet.

### 2.1 Tutkimusaineisto ja menetelmät

Koska tutkimus on laadullinen, suosin aineistonkeruussa metodeja, joissa tutkittavan osakulttuurin näkökulmat ja ”oma ääni” pääsevät esille. Tällaisia tutkimuskohteen huomioonottavia metodeja ovat arkistotutkimus ja henkilöhaastattelut. Arkistoaineistossa äänessä on soittokunta kokouspöytäkirjojensa, nuotistonsa ja konserttitallenteidensa kautta. Haastatteluihin valikoitui kolme soittokunnan toiminnassa mukana ollutta henkilöä. Koska arkistoaineistoa oli riittävän paljon saatavilla ja haastattelut onnistuivat täydentämään arkistolähteistä saatuja tietoja, katsoin viisaaksi rajata sanomalehtikirjoittelun tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Joitakin satunnaisia sanomalehtiartikkeleita, kuten konserttiarvosteluita löytyi myös arkistoista, mutta en varsinaisesti etsinyt lehtikirjoittelua osaksi aineistoani, koska silloin analysoitavan aineiston määrä olisi paisunut hallitsemattoman suureksi tämän työn mittakaavassa. Lehtikirjoittelun tutkimus ei myöskään vastaisi suoraan tutkimuskysymyksiini, koska tutkimukseni painotus kohdistuu enemmän soittokunnan harjoittaman musikoinnin piirteisiin kuin esimerkiksi konserttiarvosteluiden analysoimiseen.

#### 2.1.1 Arkistoaineisto

Arkistoaineistoon kuuluvat kaikenlainen kokousmateriaali, kuten soittokunnan kokousmuistiot, pöytäkirjat, vuosikertomukset, toimintasuunnitelmat, talousarviot,



tilinpäätöslaskelmat, kirjeet ja konserttiohjelmat. Myös konserttitallenteet ja nuottipartituurit, jotka toimivat ensisijaisena tutkimusaineistona tutkimuksen analyttisessä osuudessa kuuluvat arkistoaineistoon. Ensin mainittu, paperinen aineisto on peräisin kolmesta eri arkistosta: soittokunnan arkistosta Kotkan Konserttitalolta, Työväen arkistosta Helsingistä ja Pertti Kilapan yksityisestä arkistosta, joka sijaitsee hänen kotonaan Kotkassa (myöhemmin Pertti Kilapan arkisto). Konserttitallenteet ovat niinkään Pertti Kilapan arkistosta, kun taas nuottipartituurit sijaitsevat soittokunnan arkistossa.

Soittokunnan jäsenet ovat jossakin vaiheessa ryhtyneet viemään kokousmateriaalejaan Työväenarkistoon Helsinkiin. Työ on kuitenkin jäänyt kesken ja osa kansioista on vielä jäänyt soittokunnan omaan arkistoon Kotkaan. Kotkassa säilytetään myös soittokunnan suurta nuotistoa ja sitä käyttävät edelleen muut lähialueiden puhallinorkesterit tarpeen vaatiessa. Soittokunnan nuotistossa on nuotistoluettelon mukaan 1152 sävellystä, joista useimmista on sekä partituuri että stemmat olemassa. Todellinen nuottimäärä saattaa olla vielä suurempi. Soittokunnan nuotistosta löytyivät myös tutkimieni tilaussävellysten partituurit ja stemmat muutamaa poikkeusta lukuunottamatta. Pertti Kilapan säilyttämä tallennekokoelma kaikista soittokunnan konserteista vuosilta 1999—2015 oli erityisen ilahduttava löytö tämän tutkimuksen kannalta. Tallensin konserttitallenteet myös itselleni tutkimuskäyttöön.

Arkistoaineistoa on ollut suhteellisen paljon saatavilla vuodesta 1942 eteenpäin ja joitakin yksittäisiä kokouspöytäkirjoja on säilynyt vuosilta 1900–1941. Valitettavasti soittokunnan alkuvaiheiden arkistoaineisto tuhoutui toisessa maailmansodassa ja siksi soittokunnan ensimmäisten vuosikymmenten asiakirjoista vain pieni osa on säilynyt. Soittokunnan toiminnan alkuvaiheet on kuitenkin kirjattu ylös vuoden 1950 historiikkiin muistitietoon ja säästyneisiin asiakirjoihin tukeutumalla. Olen käynyt aineiston läpi kansio toisensa jälkeen ja dokumentoinut tämän tutkimuksen kannalta keskeisimmän materiaalin omaa käyttöäni varten. Arkistoaineiston tulkitsemisessa haasteena on ollut aineiston suuri laadullinen ja määrällinen vaihtelu. Joitakin vuosikymmeniltä toimintakertomukset ovat hyvin informatiivisia, monisivuisia tapahtumien kuvauksia ja toisilta taas niukkoja ja lyhyitä kiteytyksiä. Joiltakin vuosilta taas esimerkiksi talousarviot ja -laskelmat saattavat puuttua kokonaan, kun taas

toiselta aikakaudelta ja eri vastuuhenkilöiden laatimina ne ovat hyvinkin tarkkoja ja yksityiskohtaisia. Vesa Kurkela sanookin osuvasti historiantutkimuksen ominaislaadusta:

Musiikillisen menneisyyden arviointi on viime kädessä kiinni käytettävissä olevista lähteistä. [...] Kovin suunnitelmalliselle tutkijalle musiikin historian tutkimus saattaa osoittautua aika epäkiitolliseksi tehtäväksi, koska työtä on usein vaikea suunnitella etukäteen. Hyvän tutkijan on oltava joustava ja valmis muuttamaan tutkimusnäkökulmaansa sen mukaan, mitä aineistoja arkistoista on mahdollista löytää. [...] Historia on menneisyyden tulkintaa ja parhaimmillaan myös aiempien tulkintojen kyseenalaistamista [...] (Kurkela (2013, 168).

Myös soittokunnan historiikit sijaitsevat Työväenarkistossa, joten luen nekin kuuluvaksi arkistoaineistoon. Koska arkistoaineisto on vajavainen soittokunnan ensimmäisten vuosikymmenten ajalta, tukeudun soittokunnan itse laatimiin historiikkeihin toiminnan alkuvaiheiden selvittämisessä. Kielitoimiston sanakirjassa historiikin määritellään olevan ”lyhyehkö, historiallinen yleisesitys jonkin laitoksen, yhdistyksen tms. toiminnasta” (Kielitoimiston sanakirja, 2020). Historiikki usein kirjoitetaan tai tilataan kirjoitettavaksi jonkin saavutetun vuosipäivän juhlistamiseksi. Historiikkien kohdalla lähdekriittisyys on oleellista, koska niiden tekstin sävy on useimmiten kohteeseen nähden hyvin positiivinen, erityisesti ansioita esiin tuova ja puolueellinen. Historiikki on harvoin tyyliltään kriittinen tai edes neutraalisti historiallisia tapahtumia kuvaileva.

Soittokunnan historiikit, joihin viitataan tässä tutkimuksessa ovat vuosilta 1950, 1970 ja 2000. Kaksi ensimmäistä on kirjoittanut Toivo Holopainen ja viimeisen toimittaja Pekka Siukkola. Historiikit ovat soittokunnan omia pienpainatteita lukuun ottamatta Siukkolan kirjoittamaa kirjaa. Vuoden 1950 historiikki pohjautuu pääasiassa soittokunnan hallituksessa johtotehtävissä 1930–1970 toimineen Toivo Holopaisen ja soittokunnan vanhimpien jäsenten välisiin keskusteluhetkiin, jolloin sen perusta on paljolti muistitiedossa. Arkistoaineiston tuhouduttua on vuoden 1950 historiikki merkittävä tietolähde soittokunnan varhaisista vaiheista, vaikka samalla on syytä pitää mielessä, että muistitietoon perustuva materiaali voi olla väritynyttä ja jopa vääristynyttä. Vuoden 1970 historiikki toistaa vuoden 1950 historiikin kertomusta, mutta siihen on lisätty jonkin verran tapahtumia kahdelta seuraavalta vuosikymmeneltä. Soittokunnan 100-vuotishistoriikin kirjoittanut Siukkola (2000) on ainoa soittokunnan ulkopuolelta tapahtumia tarkastellut ja niistä kirjoittanut henkilö. Historiikissa

käydään läpi soittokunnan satavuotinen historia ja se sisältää myös paljon mielenkiintoisia henkilökuvia ja tarinoita matkan varrelta.

### 2.1.2 Henkilöhaastattelut

Arkistolähteet kertovat pääasiassa, minkälaisia soittokuntaa koskevia päätöksiä eri kokouksissa on tehty. Niin kuin Laura Päiviö-Häkämies (2018, 16) toteaa Kotkan kulttuuripolitiikkaa käsittelevässä väitöskirjassaan: ”Arkistolähteet kertovat päätöksenteon lopputuloksen mutta ne eivät useinkaan anna tietoa siitä, minkälaista henkilöiden omaehtoista ajattelua oli päätösten taustalla tai minkälaista arvoihin liittyvää keskustelua oli mahdollisesti käyty”. Jo tutkimuksen teon alkuvaiheessa oli selvää, että tulen käyttämään haastattelua aineistonkeruumenetelmänä. Henkilöhaastattelut syventävät ja täydentävät historiikeista ja arkistolähteistä saatuja tietoja ja pystyvät kertomaan enemmän sävellystilausten taustalla vaikuttaneista tapahtumista. Haastattelin soittokunnan toiminnassa mukana ollutta kolmea henkilöä. Haastattelut toteutin teemahaastatteluina, joita varten olin suunnitellut jokaiselle haastateltavalle erikseen väljähkön haastattelurunon. Haastattelurungot poikkesivat hieman toisistaan, koska informanttini olivat toimineet soittokunnassa keskenään hyvin erilaisissa tehtävissä eri pituisia aikoja. Analysoituani informanttien profiilit tutkimuskysymykseni kannalta pystyin rakentamaan jokaiselle omanlaisensa rungon, jonka pohjalta haastattelua lähdettiin toteuttamaan. (Ks. Hirsjärvi & Hurme 2000, 47.)

Ensimmäiseksi haastattelin soittokunnan hallituksen pitkäaikaista puheenjohtajaa, klarinetinsoittaja Pertti Kilappaa. Kilappa oli aktiivisesti mukana soittokunnan toiminnassa soittajana ja hallinnollisissa tehtävissä 1950-luvulta toiminnan loppumiseen vuonna 2015 saakka. Haastattelu toteutettiin Kotkan kirjaston tiloissa 14.1.2017. Toisen haastattelun tein puhelinhaastatteluna 2.3.2017. Silloin haastattelin soittokunnan johtajana vuosina 1985–2000 toiminutta trumpetistia, musiikkipedagogia ja kapellimestaria Jyrki Jääskeläistä. Kolmantena haastattelin vuoden 2000 tilaussävellyksen säveltäjää, trumpetisti Allan Nissilää. Haastattelu tehtiin niin ikään Kotkan kirjaston tiloissa 8.3.2017.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Haastatteluaineisto on tallenteina sekä litteroituna tekijän hallussa ja informantit ovat antaneet luvan materiaalin hyödyntämiseen soittokunnan toimintaan liittyvissä tutkimuksissa.

Haastattelemalla soittokunnan hallituksen aktiivista toimijaa ja harrastelijaklarinetistia (Kilappa), ammattimuusikkoa ja kapellimestaria (Jääskeläinen) sekä tilaussävellyksen säveltäjää (Nissilä) sain kolme erilaista näkökulmaa sävellystilausten tutkimiselle. Kilapan kanssa käydyssä keskustelussa korostui sävellystilausten käytännöllinen puoli tilaajan kannalta ja Jääskeläisen haastattelun myötä sain tietoa tilaajan ja säveltäjän välisestä yhteistyöstä sekä orkesterin harjoittamisprosessista. Nissilän kanssa keskustelimme paljon itse sävellyksestä, sen musiikillisesta puolesta sekä säveltämisestä. Tietämykseni soittokunnasta ja sen edustamasta osakulttuurista kasvoi haastattelujen myötä. Olen kokemuksen perusteella samaa mieltä Moisalan ja Seyen (2013, 48) kanssa siitä, että kun puhe on musiikista, on haastateltava suhteellisen helppo saada puhumaan: ”Aihepiiri on harvoin arkaluonteinen. Musiikki-ihmiset tapaavat puhua mielellään musiikista ja omasta suhteestaan siihen”. Informanttini olivat jopa ilahtuneita kysyessäni heitä mukaan tutkimukseen, joka käsittelee heidän ”koti-soittokuntaansa”. He halusivat jakaa kanssani asioita ja kokivat tietojen eteenpäin saamisen tärkeäksi.

### 2.1.3 Tutkimusmenetelmät

Kulttuurintutkimuksessa käytetään useimmiten laadullisia tutkimusmenetelmiä. Laadullisessa tutkimuksessa pyritään tekemään ”ymmärrettäväksi juuri tietty historiallisesti ja kulttuurisesti ehdolliseksi ymmärretty asia” (Alasuutari 1993, 38). Koska tutkimuskohteeni historia on 115 vuoden mittainen, on historiantutkimus myös luonnollisesti osa toimenkuvaani tätä tutkimusta tehdessä. Soittokunnan historiallista aikajanaa ja tapahtumien kulkua selvittäessäni olen toiminut pääasiassa paikallishistorian ja mikrohistorian tasoilla. Paikallisesti tutkin tietyllä maantieteellisesti rajatulla alueella tapahtunutta musiikkitoimintaa ja siellä mikrohistorian tasolla sosiaalisesti rajautuneen yhteisön, osakulttuurin ja sen edustajien toimintaa. Suuri osa saamastani tiedosta on myös joko välillisesti tai välittömästi muistitietohistoriaa; historiikit pohjautuvat muistitietoon ja haastattelut ovat sitä suuressa määrin. Laajemmassa mittakaavassa tutkimus on musiikinhistorian tutkimusta.

Kulttuurihistorioitsija Jukka Sarjala tarkastelee musiikinhistoriaa kulttuurihistorian näkökulmasta. Silloin ”musiikkia ei koteloida nuottipaperille [...] eikä se ole tarkat ääriviivat

omaava objekti”. Sarjala näkee musiikin alueena ja merkitysten verkostona poliittisine ja sosiaalisine kytköksineen. Sarjalan ajatus musiikin kulttuurihistoriallisesta tutkimisesta yhtyy kulttuurisen musiikintutkimuksen näkökulmaan, kun hän vielä lisää, että ”Musiikki levittäytyy yhteiskuntaan ja kietoutuu lujasti eri ilmiöihin ja merkityksiin. Verkosto on sen verran monimuotoinen, että sen tarkastelu edellyttää jonkinasteista poikkitieteellisyyttä”. (Sarjala 2002, 177.) Historiantutkija Jorma Kalela (2000, 49) kuvailee historian esitysten antavan ”merkityksiä ihmisen toiminnan jäljille”. Kalelan mukaan historian avulla ihminen tai yhteisö voi oppia ymmärtämään omaa elämäänsä ja historiantutkijat voivat tukea työnsä kautta ihmisiä tässä pyrkimyksessä. Myös Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunta huolehti säännöllisin väliajoin oman historiansa muistiinmerkitsemisestä tilaamalla historiikkeja kymmenvuotisjuhliinsa. Sitä kautta soittokunta varmisti, että heidän työstään jää kirjallinen jälki ja perimätieto voi siirtyä uusille sukupolville.

Tutkimuksessani historialliset tapahtumat ja niiden selvittäminen arkistoaineiston ja haastattelujen kautta ovat suuressa roolissa, joten lähdekritiikki on olennainen osa työtäni. Alasuutari (1993, 24) painottaa lähdekritiikin olevan historian tutkijan pääasiallinen metodi. Lähdekritiikkiä sovelletaan erityisesti siinä vaiheessa tutkimusentekoa, kun erilaiset versiot historiankerronnasta liitetään yhteen tutkijan näkemykseksi tapahtumien kulusta. Tutkijan versio tapahtumista on edelleen kuitenkin vain olettamus, ei suoraviivainen ja kiistaton totuus. Mitä useammasta toisistaan riippumattomasta lähteestä saa saman tiedon, sitä luotettavampana tietoa voi pitää. Alasuutari (1993, 27) vertaa laadullisen analyysin tutkimustulosten tulkintaa ”arvoituksen ratkaisemiseen”. Laadullinen tutkimus onkin lähellä salapoliisin työtä, jossa erilaisten johtolankojen ja vihjeiden kautta päästään mahdollisesti tekemään ”merkitystulkinta tutkittavasta ilmiöstä”.

Tutkimukseni luotettavuutta olen pyrkinyt lisäämään myös käyttämällä menetelmänä triangulaatiota. Tässä tapauksessa se tarkoittaa sitä, että tarkastelen ja analysoin arkistoaineistoa, haastattelumateriaaleja ja tutkimuskirjallisuutta rinnakkain, jolloin ne täydentävät toisiaan. Triangulaation myötä erilaisten näkökulmien yhdistäminen ja tutkimuksen katseleminen eri suunnista lisää tutkimuksen luotettavuutta. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 141–142.)

Selvitettyäni tutkimuskohteeni historialliskulttuurisen kontekstin, etenen tutkimuksen analyysivaiheeseen. Musiikkianalyysissä käytän metodina funktioanalyysiä, jonka esittelen tämän tutkielman luvussa 5.1. Funktioanalyysin avulla pilkon sävellyksiä osiin ja etsin kiinnostavia motiiveja tai rakenteellisdramaturgisia ratkaisuja, jotka liittävät teokset niiden kulttuuriseen kontekstiin ja paikallisesti juuri tiettyyn soittokuntaan, tietyssä aikana. Toteutan musiikkianalyysin siten, että tarkastelen musiikillista tuotetta (tässä tapauksessa kahta tilaussävellystä) myös osana niiden syntyyn perustavanlaatuisesti vaikuttanutta historiallista ja kulttuurista kontekstia. Analyysimenetelmän avulla pyrin valottamaan, miksi musiikki on juuri sellaista kuin se on. Arkistoaineiston ja haastattelujen mukanaolo loppuun asti, siis sisältyen myös musiikkiteosten analyysiin, takaa sen, että soittokunnan oma ääni kuuluu myös loppupäätelmissä (ks. esim. Moisala & Seye 2013, 29).

Aineistonkeruussa koen olleeni onnekas tämän tutkimuksen suhteen. Arkistoaineistoa löytyi riittämiin ja sitä analysoimalla sain vastauksia tutkimuskysymyksiini. Toki paljon jäi myös tiedollisia aukkoja, mutta se kuuluu olennaisesti historian tutkimukseen ja olikin siksi ennalta odotettavissa. Haastatteluista sain vielä arvokasta lisätietoa asioista, joita en pystynyt arkistoaineistolta kysymään. Alasuutarin (1993, 70) sanoin: ”laadullinen aineisto koostuu näytteistä; se on pala tutkittavaa maailmaa”. Kokonaisuutena arvioiden tutkimusaineistoni pystyi valaisemaan minulle soittokunnan maailmaa.

## 2.2 Taustateoriat ja keskeiset käsitteet

Tässä luvussa esittelen tutkimuksessani taustalla vaikuttavia teoreettisia ajatuksia sekä pohdin tutkimukseni sijoittumista musiikkitieteen tutkimustraditioon. Lisäksi kerron käyttämäni käsitteiden, *osakulttuuri*, *musikointi* ja *paikallisuus* valikoitumisesta tähän tutkimukseen.

### 2.2.1 Tutkimuksen teoreettinen viitekehys

Nykypäivänä musiikkitieteen sisällä olevat tieteenalan eri suuntausten väliset rajat ovat madaltuneet. Ennen niin vahva erottelu musiikkitieteen ja etnomusikologian välillä on vähitellen muuttumassa kumpaakin osapuolta hyödyttäväksi yhteiseloksi ja menetelmien

jakamiseksi. Muutenkin eri tutkimussuuntausten väliset rajat ovat jatkuvassa liikkeessä ja niillä on kyky muotoutua tarpeen mukaan. Muutokseen on vaikuttanut länsimaisen taidemusiikin tutkimuksen teoskeskeisyyden<sup>3</sup> kyseenalaistaminen. Kyse on Mantereen ja Moisalan (2013, 203) mukaan musiikintutkimuksessa 1980-luvulla alkaneesta ”kulttuurisesta käänteestä”, jossa myös länsimaisen taidemusiikin kulttuurisidonnaisuus alkoi saada enemmän huomiota. Perinteisesti länsimaisen taidemusiikin tutkimus on keskittynyt paljon säveltäjiin ja heidän teostensa tutkimiseen, kun taas etnomusiologia on aina katsonut teosta ihmisen ja ympäröivän kulttuurin tuotoksena, jolloin tutkimuksen painopiste on ollut musiikkia ”tekevissä” ihmisissä (ks. esim. Mantere & Moisala 2013, 205). Kulttuurisen käänteen myötä taidemusiikin tutkimuksessakin on ryhdytty kokeilemaan etnomusiologian piirissä jo pitkään käytössä olleita etnografisia menetelmiä, joiden avulla musiikkia tutkitaan osana sen kulttuurista kontekstia. Kun taidemusiikin tutkija soveltaa tutkimuksessaan etnomusiologisia lähestymistapoja, ottaa hän huomioon tutkimuskohteen kytkökset ympäröivään kulttuuriin. Onhan länsimainen taidemusiikkikin kulttuurista ja sosiaalista vuorovaikutusta, ei pelkkiä soivia lopputuloksia. (Mantere & Moisala 2013, 203, 213.)

Tällainen monia eri näkökulmia huomioon ottava musiikintutkimuksen suuntaus, joka voi tarkastella mitä tahansa musiikkityyliä erilaisia musiikkitieteen menetelmiä soveltaen, on kulttuurinen musiikintutkimus. Siinä lähtökohtana on musiikki kulttuurisena ilmiönä ja tavoitteena musiikin kulttuuristen merkitysten tulkitseminen (Leppänen & Moisala 2003, 71–72). Kulttuurinen musiikintutkimus ankkuroituu vahvasti Isossa-Britanniassa 1950-luvulla alkunsa saaneeseen yleiseen kulttuurintutkimukseen (engl. *cultural studies*). Kulttuurintutkimus on monitieteinen tutkimusala, jonka keskeinen tutkimuskohde on kulttuuri kaikessa moninaisuudessaan. (Kupiainen & Sevänen 1994, 7.) Kulttuurinen musiikintutkimus voi menetelmiensä osalta olla niin musiikin tai kulttuurin analyysiä kuin historian tutkimustakin. (Leppänen & Moisala 2003, 83). Tässä tutkimuksessa yhdistyvät kaikki kolme mainittua aluetta.

---

<sup>3</sup> Niin sanottu teoskeskeisyys juontaa juurensa *autonomisen musiikkikäsityksen* alkulähteille, 1700-luvun Keski-Eurooppaan. Silloin syntyi autonomiateoria, joka erottaa taideteoksen ympäristöstään ja mahdollistaa teoksen tarkastelemisen rajattuna yksikkönä. Autonomisen musiikkikäsityksen mukaan musiikki on olemassa vain itseään varten, (lat. *per se*). Tämä ajattelumalli on vaikuttanut länsimaisen taidemusiikin kulttuuriin ja kuuntelu- ja esityskäytäntöihin pitkään. (Leppänen & Moisala, 2003, 79, 81.)

Tutkimukseni taustalla vaikuttavat kulttuuriantropologi, etnomusikologi Alan P. Merriamin (1964) teoriat, joissa musiikkia tutkitaan hänen ideoimansa kolmisuuntaisen mallin mukaisesti. Merriamin mallia on paljon käytetty pohjana etnomusikologisessa tutkimuksessa. Malli rakentuu siten, että musiikkia tutkitaan siihen liittyvien käsitteiden, käyttäytymisen ja soivan lopputuloksen kolmiyhteydessä. Merriam (1964, 84) sanoo, että jos tutkija haluaa ymmärtää jotakin musiikkikäytäntöä tai -kulttuuria, on hänen ensin tutustuttava hyvin sen käsitteistöön. Merriamin malli toteutuu tutkimuksessani seuraavalla tavalla: tutkimuksen keskeisimmät tieteelliset käsitteet esittelen luvussa 2.2.2, minkä lisäksi soittokunnan historiaan liittyvää käsitteistöä käyn läpi luvussa 3.1 (Kotka, savolaisten Amerikka). Soittokunnan käyttäytymistä ja erilaisia käytänteitä tarkastelen erityisesti luvussa 4.1 (Soittokunnan historia). Soivaa lopputulosta analysoin luvuissa 4.2 (Ohjelmisto), 4.3 (Kymmenvuotisjuhlat ja tilaussävellykset) ja 5 (Pekkasen ja Nissilän teosten analyysi). Kaikkia kolmea osa-aluetta kuitenkin käsitellään vaihtelevin painotuksin läpi koko työn.

Merriamin (1964, 32) mukaan tutkittaessa musiikkia, ei voi vain lähteä liikkeelle soivasta tuotteesta, koska sitä ei voi irrottaa ihmisistä, jotka sen ovat tuottaneet. Musiikki ei olisi olemassa ilman ihmistä ja siksi musiikkia pitääkin tarkastella sitä tuottavan musiikillisen käyttäytymisen tuloksena. Merriam (1964,13) kehottaakin tarkastelemaan musiikkia ihmisten välisen kommunikaation välineenä. Näen omassa tutkimuskohteessani valtavan määrän erilaista ja eritasoista kommunikaatiota, jonka seurauksena soittokunta on ensinnäkin ylipäättään ollut olemassa. Olemassaolonsa lisäksi soittokunta on tehnyt lukemattomia musiikkiesityksiä (musiikkiesitystä ei voisi olla ilman kommunikaatiota moneen eri suuntaan ennen, aikana ja jälkeen esityksen) sekä vielä kommunikoinut säveltäjän kanssa, joka on viimein tuottanut soittokunnalle teoksen. Vasta näinkin valtavan kommunikointiverkoston jälkeen soiva lopputulos on esitetty – eli jälleen kommunikoitu – yleisölle. Se, että soittokunta uurasti vuosikymmenestä toiseen sävellystilausten parissa, kommunikoi puolestaan minulle jotakin heidän musiikkikulttuuristaan ja musikoinnistaan.

Yksi musiikkitieteen kulttuuriseen käänteeseen liittyvä ja kulttuuriseen musiikintutkimukseen nivoutuva tutkimussuunta on 1990-luvun Yhdysvalloissa alkunsa saanut niin kutsuttu *uusi musiikkitiede* (engl. *new musicology*). Uusi musiikkitiede erottui perinteisestä siten, että se



pyrkii ottamaan teosanalyysiin mukaan sekä teoksen ajallisen ja paikallisen että kulttuuristen merkitysten kontekstin. Myös tutkijan roolin korostaminen analyysin suorittajana väheni uuden musiikkitieteen ideologiassa, jonka mukaan musiikintutkija *tulkitsee* teosta, ei toimi kaikkietäväänä totuudentorvena. Uuden musiikkitieteen mukaan teoksella on useita erilaisia merkityksiä, jotka riippuvat monista eri tekijöistä, kuten kuulijasta, sosiaalisesta ympäristöstä, ajasta, paikasta ja kuuntelutilanteesta. Se siis vastustaa niin kutsuttuja ”oikeita teostulkintoja”, niin kielellisiä kuin musiikin esittämiseen liittyviä. (Leppänen & Moisala 2003, 74–75.)

Uutta musiikkitiedettä perustamassa ollut amerikkalainen musikologi Joseph Kerman (ks. esim. 1994 ja 1999) on tehnyt paljon teosanalyysyjä, joissa hän ottaa huomioon sävellyksen historialliskulttuurisen kontekstin ja säveltäjän elämänvaiheen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö Kerman käyttäisi perinteisiä musiikkianalyysimenetelmiä, jossa pilkotaan sävellys pieniin osiin, analysoidaan harmoniaa ja niin edelleen. Kerman tekee kaiken tarpeellisen katsomalla samalla suurempaa kontekstia. Esimerkiksi kirjassaan *Concerto Conversations*, kuvaillessaan konserttojen historiaa, Kerman (1999, 83–84) ottaa huomioon myös soitinten kehityksen. Sävellys on tutkimuksessa pääroolissa, mutta piirtää samalla kuvaa syntyhetkensä historiallisesta todellisuudesta. Syntyhetken kontekstin lisäksi Kerman tarkastelee myös teoksen sijoittamista nykypäivän merkitys- ja arvokeskusteluun.

Kaiken teoskriittisyyden keskellä Kermanin tutkimukset ovatkin hyvä esimerkki siitä, että *teos* on kuitenkin toimiva näkökulma, jonka kautta tarkastella kulttuuria laajemminkin. Myös Vesa Kurkela (2013, 168) huomauttaa, että tutkimuskohteen tarkastelu laajemmassa kontekstissa on tuskin haitaksi tutkimukselle, päinvastoin. Hän rohkaisee ”ylittämään rajoja” ja ottamaan musiikkiperinne laajalla skaalalla huomioon, vaikka tutkimuskohde olisikin hyvin tarkkarajainen ja paikallinen.

### 2.2.2 Keskeiset käsitteet

Tutkimukseni keskeiset käsitteet ovat *osakulttuuri*, *musikointi* ja *paikallisuus*. Käsitteiden kautta analysoin tutkimuskohdettani, eli soittokuntaa ja tilaussävellyksiä. Soittokunnan tilaamia sävellyksiä analysoin vielä erikseen funktioanalyysin keinoin, mutta samalla

havainnoin materiaalia erityisesti paikallisuus-käsitteen kautta. Valitsemieni käsitteiden avulla ankkuroin tutkimukseni kulttuurisen musiikintutkimuksen kenttään. Valitsin käsitteet, jotka pitkän aineistonkeruuvaiheen aikana tuntuivat kasvattavan merkitystään tutkimuskysymysteni valossa. Kun kysyn ”miksi sävellykset ovat olemassa ja miksi ne ovat sellaisia kuin ovat?”, täytyy minun suodattaa vastaukset juuri osakulttuurin, musikoinnin ja paikallisuuden käsitteiden läpi, jotta saisin oikeansuuntaista tietoa aiheestani. Soittokunta oli nimenomaan osakulttuuri, jonka musikointi oli paikallista.

Osakulttuurista puhutaan usein, kun halutaan tuoda esiin jonkin yhteiskuntaluokan tai vähemmistöryhmän kulttuuria. Termi on hyvin käytetty erityisesti sosiologian tutkimusperinteessä. Erilaisia sosiaalisia osakulttuureita ovat esimerkiksi porvariskulttuuri tai työväenkulttuuri. Samaan osakulttuuriin kuuluvia ihmisiä yhdistää jokin jaettu mieltymys esimerkiksi tietynlaiseen musiikkiin. Tiutisen teollisuustyöväestön osakulttuuria tutkineen Elina Väätäisen (1978, 3) mukaan tunnusomaista osakulttuurin määrittelyssä on se, että osakulttuuri määräytyy sosiaalisesti, ei maantieteellisesti. Väätäisen tutkimuksen työväestön osakulttuuri on myös maantieteellisesti rajautunut Tiutisen ollessa saari, mutta osakulttuurin luonne on hänenkin tutkimuksessaan nimeomaan sosiaalisesti rakentunut.

Osakulttuurin käsitettä käyttää myös Vesa Kurkela (1983) tutkimuksessaan varkautealaisesta työväenmusiikkiperinteestä. Kurkelalla tutkimuskohteena on nimenomaan työväenliike osakulttuurina. Vaikka Kurkela nostaa työväenliikkeen osakulttuuri-käsitteen etuliitteeksi, hän ottaa tutkimuksessaan huomioon myös muut perinteisesti työväestön osakulttuurille leimalliset piirteet. Kurkelalle työväestö tarkoittaa punaisten lippujen, taistelulaulujen ja työväentalojen lisäksi myös sitä kansanomaista perinnettä, jota maalta kaupunkeihin töihin muuttaneet ihmiset toivat mukanaan uuteen kulttuuriympäristöön. Näiden ominaisuuksien lisäksi Kurkela huomioi tutkimuksessaan myös työväestön korkeakulttuurin puolelle kallistuneen osan, johon kuuluivat esimerkiksi iltamat musiikki- ja teatteriesityksineen. Kurkela huomasi 1960-luvulle tultaessa työväenliikkeen osakulttuurin alkavan hiipua: ”Työväestö alkoi integroitua yhä perusteellisemmin muuhun yhteiskuntaan, ja [...] työväestön harrastustoiminta suuntautui yhä enemmän kansalliseen tai ylikansalliseen massakulttuuriin”. (Kurkela 1983, 29.)

Tässä tutkimuksessa on otettava huomioon se, että tutkimani soittokunnan 115-vuotisen historian aikana on sen edustama osakulttuuri myös muuttanut muotoaan. 1900-luvun alkupuolen selkeästi hieman poliittinen työväenosakulttuuri muuttui 1900-luvun loppupuolella enemmänkin paikallisten puhallinsoitin-harrastajien osakulttuuriksi, jossa työväki-sana on häivytetty taustalle, osaksi historiaa. Kahden viimeisen tilaussävellyksen aikoihin 1990- ja 2000-luvuilla edusti soittokunta epäpoliittista, yhteisen puhallinorkesteriharrastuksen jakavien ihmisten osakulttuuria. Poliittisesti värittyä historiaa on kuitenkin aina taustalla, eikä sieltä minnekään katoa. Se on osa soittokunnan perimää.

Christopher Smallin vuonna 1998 julkaistu kirja *Musicking* toi musikologien käyttöön uuden, käytännöllisen termin, jolla kuvataan kaikkea musiikin tekemiseen liittyvää toimintaa. Smallin englanninkielisestä käsitteestä *musicking* on vakiintunut suomennokseksi *musikointi*. Musikoinnista puhuttaessa musiikin tarkoituksiperät ovat ihmisten tekemisissä, eivät musikoinnin tuloksena syntyneissä objekteissa (Small 1998, 8). Small ei pidä musiikin tuottamiseen liittyviä tapahtumia, kuten säveltämistä, esiintymistä, musiikin kuuntelua tai harjoittelemista erillisinä prosesseina, vaan yhdistää kaiken toiminnan kattotermineksi – musikoinnin – alle. Small lähtee kirjassaan *Musicking* liikkeelle musiikkiesityksen havainnoinnista ja saa melko nopeasti lukijan huomaamaan, että yksi esitys on paljon enemmän kuin konsertin alkamisen ja loppumisen välinen hetki. Musiikkiesitys ulottuu laajemmalle kuin kuulemamme äänet siinä hetkessä: takana on harjoitteluprosessi, esiintymistilan valmistelu, esitettävien teosten säveltäminen ja koko musiikin historia. Kaikki erilaiset suhteiden rykelmät (engl. *set of relationships*) muodostavat oman kokonaisuutensa, kun esitystapahtumaa seuraa musikointina. Näin tarkasteltuna konserttikävijä saattaa huomata, että musiikin ensisijaiset tarkoitukset eivät olekaan yksilön henkilökohtaisia pyrkimyksiä, vaan sosiaalisia. (Small 1998, 8–11.)

Musikoinnissa ihmisten musiikin ympärillä puuhastelu pitää siis sisällään kaiken senkin, mitä emme musiikin esitystapahtumassa näe tai kuule, eli myös ne asiat, jotka liittyvät musiikkiesityksen toteuttamiseen ennen ja jälkeen esityksen. Musiikkiesityksellä tarkoitan tässä kaikkea aina konserttitilanteesta YouTube-videoon tai säveltäjän nuottipartituuriin. Musikoinnin käsitteessä ihminen musikoivana olentona nousee tärkeimpään rooliin osana

omaa sosiaalista kontekstiaan. Yksinkertaistaen voisi sanoa, että kaikki, mikä vähänkin liittyy musiikin tekemiseen, on musikointia. (Small 1998, 8–9.) Näen tutkimani soittokunnan toiminnan nimenomaan musikointina. Heidän musikoinnillaan on erittäin vahvat juuret, sillä toiminta alkoi jo vuonna 1900. Musikointi on soittokunnan historiassa kuin vahva verkko, johon aina uudet sukupolvet ovat kutoneet oman osansa. Soittokunnan harjoittamassa musikoinnissa on vuosikymmenten aikana ollut mukana satoja ihmisiä erilaisissa tehtävissä.

Tutkimukseni tapaustutkimuksen luonteen vuoksi on paikallisuus myös tärkeä käsite tässä työssä. Haluan paikallisuus-käsitteen kautta analysoida soittokunnan toiminnan lisäksi myös heidän sävellystilauksiaan: kuuluuko paikallisuus sävellyksissä, ja jos kuuluu, niin millä tavalla? Paikallisuus-käsitteen juuri on sanassa *paikka*. Paikka on keskeinen käsite humanistisissa tieteissä, jossa erityisesti filosofiassa ja antropologiassa sen määrittelyllä on pitkät perinteet. Humanistisen maantieteen tutkija Yi-Fu Tuan pohtii laajasti paikan ja tilan käsitteitä teoksessa *Space and Place* (1977 [2003]) ja hänen määritelmiinsä usein viitataan näistä käsitteistä puhuttaessa. Tuanin (1977 [2003], 6) mukaan tila on abstraktimpi kuin paikka, mutta tilasta voi tulla paikka, kun se aletaan tuntea paremmin ja kun se linkittyy ihmisen kokemusmaailmaan. Paikka on siis tila, joka on muuttunut merkitykselliseksi.

Myös ekomusikologiaan perehtynyt musiikintutkija Juha Torvinen määrittelee paikan Tuanin tavoin, mutta painottaa vielä paikan sosiaalista ja kulttuurista luonnetta. (Torvinen 2019; Tuan 1977 [2003], 6.) Torvinen huomauttaa *Etnomusikologian vuosikirjassa* (2012) artikkelissaan ekomusiikista paikan ja paikallisuuden olleen myös musiikissa ja musiikkitieteessä keskeisiä käsitteitä jo antiikin ajoista lähtien: ovathan antiikin ajan maantieteelliset asteikkojen laadut, kuten doorinen, lyydinen ja fryyginen edelleen käytössä. Torvinen muistuttaa myös, että etnomusikologiassa ”kysymys paikallisuuden ja musiikillisen kulttuuri-identiteetin välisestä suhteesta on ollut aina tärkeä”. (Torvinen 2012, 20.) Perinteisestihän etnomusikologi on mennyt johonkin paikkaan maailmassa ja alkanut ottaa selvää sen musiikkikulttuurista, aivan kuten Merriam jo 1960-luvulla kuvailee: musiikintutkija saapuu tutkimuskohteeseen, kerää itse aineiston ja aloittaa aineiston analysoinnin, minkä jälkeen hän asettaa tutkimustulokset oikealle paikalleen osaksi sopivaa tutkimuskenttää. Musiikintutkija analysoi tutkimansa musiikkikulttuurin tai yhteisön musiikilliset käytännöt, musiikkikäyttäytymisen ja

käsitteistön, minkä jälkeen hän tekee vielä musiikin rakenneanalyysin soivasta materiaalista. Aineistonkeruun ja analysointivaiheen jälkeen tutkijalla on alustava kuva tutkimastaan musiikkikulttuurista. Loppujen lopuksi tavoite on yksinkertaisesti ”ymmärtää musiikkia”. (Merriam 1964, 7–8.)

Paikallisuus on keskeinen käsite myös englantilaisen musiikintutkijan Ruth Finneganin (1989) tutkimuksissa. Finnegan perehtyy kirjassaan *The Hidden Musicians: music-making in an English town* musikointiin kotikaupungissaan Milton Keynesissä. Finneganilla on tutkimuksessaan mukana kaikki kaupungin musiikkigenret, niin harrastelijat kuin ammattilaisetkin, minkä vuoksi tutkimuksesta tuli eräänlainen ”merkkipaalu” sen ilmestyessä 1980-luvun lopulla (Järviluoma 1995, 8). Finnegan löysi kaupungista useita erilaisia musiikkiyhteisöjä, joissa harrastelu tai ammattilaisuus toimivat saman yhteisen päämäärän hyväksi eivätkä erillisinä tahoina, joissa musiikintekemistä ja ”osaamista” olisi arvotettu ja luokiteltu. Finnegan tuo tutkimuksessaan esille kaikki kaupunkiin ”piiloutuneet musiikintekijät”, jotka toimivat ruohonjuuritasolla ja siten luovat perustan koko alueen kulttuurille. Näiden tekijöiden työ on usein otettu paikallisena itsestäänselvyytenä. Finnegan (1989, 3) näkee ruohonjuuritason musisoinnin kaikkien ihmisten yhteisenä kulttuuriperintönä. Finnegan (1989, 317–318) puhuu musiikillisista poluista (engl. *musical pathways*). Näiden konkreettisten reittien tai toisaalta myös symbolisten polkujen kautta Finneganin näkemyksen mukaan musiikkitoiminta muokkaa merkittäväällä tavalla ihmisen kokemusta tietystä paikasta, ja kulttuurin tuotokset, kuten musiikki, tekevät paikasta merkityksellisen.

Pian Finneganin jälkeen myös toinen englantilainen tutkija, Sara Cohen (1991) perehtyi paikalliseen musisointiin englantilaisessa kaupungissa. Hänen tutkimuksensa *Rock Culture in Liverpool, Popular Music in the Making* keskittyy tapaustutkimuksena kahden rock-yhtyeen toimintaan Liverpoolissa, joka on ollut tunnetusti vahva rock- ja popmusiikin keskus Euroopassa 1950-luvulta lähtien. Myös Cohenin tutkimus asettuu ruohonjuuritasolle. Cohen pääsee hyvin lähelle kahta yhtyettä viettämällä paljon aikaa niiden jäsenten kanssa. Cohenin tutkimuksessa paikallisuus koetaan hieman eri valossa. Tutkimuksen yhtyeille paikallinen on synonyymi sanalle tuntematon ja paikallisuus lähtökohta, joka sinnikkäällä tekemisellä muuttuu tunnettuudeksi. Cohen (1991, 131) puhuu *transitiosta*, millä hän tarkoittaa muusikon

tai yhtyeen nousemista paikallisesta kansallisesti tunnetuksi. Paikallisuus on siis käsite, jolla on monenlaisia vivahteita: se on voimavara ja osa musiikintekijöiden perimää, mutta sen voi kokea myös Cohenin tutkimuksen yhtyeiden tapaan jonkinlaisena lähtöpisteenä, mistä pyritään transition kautta eteenpäin.<sup>4</sup>

Kun seurataan jonkin paikallisen muusikon, yhtyeen tai vaikkapa soittokunnan musikointia ja musiikillisia polkuja, päästään myös pohtimaan heidän musiikillisen identiteettinsä rakentumista. Mietittäessä yksilön tai ryhmän identiteetin muotoutumista, yritetään heidät sijoittaa johonkin kohtaan ympäröivässä kulttuurissa. Silloin kysytään esimerkiksi, haluavatko he erottautua ympäristöstään vai sulautua osaksi sitä. Helmi Järviluoma (1995) puhuu musiikin kautta rakennetuista identiteeteistä toimittamassaan julkaisussa *Musiikkimaailmoja ja äänimaisemia: Virtain kuulokulma*. Hän kannustaa ottamaan selvää paikallisista musiikkimaailmoista, koska niiden kautta tutkittavien ihmisten identiteetti on rakentunut. Järviluoma on sitä mieltä, että paikallistason musiikkitoiminnoilla on ollut suuri merkitys länsimaisen musiikkikulttuurin kehityshistoriassa: ”loppujen lopuksi paikalliset musiikkitoiminnot ovat myös se perusta, jolle koko ’korkeakulttuurimme’ perustuu”. (Järviluoma 1995, 18.)

Oman tutkimukseni osalta hypoteesina on, että soittokunnan harjoittama musikointi koostui aktiivisesta joukosta harrastajia ja ammattilaisia, jotka yhdessä loivat, kehittivät ja pitivät yllä paikallista kulttuuria. Monelle musiikin harrastajalle soittokunnan toiminnassa mukanaolo oli elämäntapa, osa heidän musiikillista identiteettiään. Soittokunta oli toimialueellaan ruohonjuuritason toimija, joka kulki omia musiikillisia polkujaan. Pitkän historiansa aikana soittokunta oli välillä enemmän, välillä vähemmän esillä paikallisen kulttuurin kentällä, mutta uskon, että heidänkin toimintansa uskottiin aina olevan olemassa, vaikka siitä ei suuremmin puhuttaisi. Tätä tutkimusta aloittaessani huomasin, että moni oli yllättynyt, kun tuli puheeksi, että soittokunnan toiminta oli loppunut. Asiasta oli kyllä hieman juttua paikallislehdessä, mutta se oli mennyt monilta ohi.

---

<sup>4</sup> Täytyy kuitenkin tiedostaa, että Liverpoolin tapauksessa, on kansallisen ja jopa kansainvälisen huomion tavoittelemisen aivan luonnollista ja tavoitteiden saavuttaminen mahdollista. Onhan kaupungista noussut tunnettuuteen useita yhtyeitä 1950-luvulta lähtien. Paikkakunnan kulttuurihistoria tuo liverpoolilaiseen paikallisuus-käsitteeseen oman erityislaatuisuutensa.

### 3 TUTKIMUSKOHTEN TAUSTAT JA AIKAISEMMAT TUTKIMUKSET

Tässä luvussa esittelen tutkimuskohteeni maantieteellisen, historiallisen ja kulttuurisen kontekstin, eli olosuhteet ja taustat, missä Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunta syntyi ja aloitti toimintansa. Keskityn Kotkan historian ja Kotkan Työväenyhdistyksen historian kerronnassa tapahtumien syntyvaiheisiin; tarkoitukseni ei siis ole kertoa Kotkan kaupungin historiaa kokonaisuudessaan alkuajoista nykypäivään asti. Kotkan kaupungista on kirjoitettu sen 140-vuotisen historian ajalta useita kattavia historiateoksia, joista mainittakoon Martti Korhosen ja Juhani Saarisen laaja kaksiosainen teoskokonaisuus *Kymistä Kotkaan I* (1999) ja *II* (2002). Kotkan Työväenyhdistyksestä kerron syntyvaiheiden lisäksi kulttuuritoiminnan kehittymisen näkökulmaa esiin tuoden. Myös yhdistyksestä on Helena Honka-Hallilan kirjoittamana julkaistu tarkka historiateos, *100 vuotta kotkalaista työväenliikettä* (1992). Käytän näitä teoksia tutkimuskirjallisuutena etenkin tämän työn 3. ja 4. luvussa, mutta viittaan myös useaan muuhun lähteeseen. Kotkan historiaa kartoittavan luvun lopussa hahmottelen lisäksi kuvaa kotkalaisuudesta (luku 3.1.3). Hahmotelma perustuu tämän tutkimuksen kautta esiin nousseeseen kuvaan Kotkan kaupungista ja sen asukkaista historia huomioonottaen. Tämä kotkalaisuutta ja paikallista historiaa taustoittava luku on tarpeen, jotta lukija ymmärtää 1) minkälaisista asioista tutkimuskohteeni osakulttuuri muodostuu sekä 2) minkälaiseen paikallisuuteen etsin viittauksia soittokunnan sävellystilauksista. Luvussa 3.2 käyn läpi aikaisempaa tutkimusta, joka liittyy työväenmusiikkiin, työväenyhdistysten kulttuuritoimintaan, soittokuntaharrastukseen, Kotkan kaupunkiin ja varsinkin sen kulttuuripolitiikkaan sekä muulla tavoin tutkimukseni kannalta kiinnostavaan paikallishistoriaan.

#### 3.1 Kotka, savolaisten Amerikka

Tässä luvussa kerron, miten Kymijoen suistossa, Itämeren rannalla sijaitsevasta Kymin maalaispitäjästä tuli Kotkan kaupunki 1870-luvulla sahateollisuuden räjähdysmäisen kasvun myötä. Kotkan kaltaisiin uusiin teollisuuden kasvukeskuksiin lähdettiin eri puolilta Suomea paremman toimeentulon toivossa. Syntyi työväenluokka, joka toi kaupunkiin elämää yhdistys-, kulttuuri- ja urheilutoimintansa kautta.

### 3.1.1 Kotkan kaupungin syntyvaiheet

1870-luvulla nykyisen Kotkan kaupungin seudulla alkoi tapahtua. Teollistumisen aikakausi oli saavuttanut myös Suomen ja Kotkan alue oli yksi niistä maantieteellisistä keskuksista, jotka tästä kehityksestä hyötyisivät. Teollistunut maailma tarvitsi puutavaraa, jota Suomen metsissä riitti. Seitsemässä vuodessa (1870–1877) Kotkaan rakennettiin yhdeksän höyrysahaa, joissa raakapuusta jalostettiin materiaalia teollistuneen maailman tarpeisiin. Vuonna 1890 valmistui rautatieyhteys kohti pohjoista. Kotkan erinomainen maantieteellinen sijainti oli havaittu: Kymijokea ja rautatietä pitkin tukit saatiin kuljetettua Keski-Suomesta Kotkaan, mistä valmis puutavara pääsi kätevästi eteenpäin meriteitse. Kotkan kaupunki perustettiin 1879. Sahojen rakentamisen myötä Kotkansaari muuttui räjähdysmäisen nopeasti työläisten ruuhkauttamaksi kasvukeskukseksi.<sup>5</sup> Herman Hultin (1904, 51) kirjoittaa Kotkan kaupungin 25-vuotishistoriassa, miten ”Satumaisen nopeasti olivat sahailaitokset valmistuneet, ja luonnollista on, ettei Kotkan tienoiden kehitys muissa suhteissa voinut pysyä sahateollisuuden rinnalla”.

Kotkaan tultiin töihin sahoille ja satamaan. Osa tarvittavasta työväestä löytyi Kymenlaakson alueelta, mutta paljon työntekijöitä saapui Kotkaan myös Savosta ja Karjalasta (Päiviö-Häkämies 2018, 9). Kotkaa kutsuttiin ”savolaisten Amerikaksi”. Alkuun työläisten elinolosuhteet olivat surkeat asukasluvun kasvaessa asuntokantaa nopeammin, mutta pikkuhiljaa asumisolot ja elämänlaatu alkoivat parantua (Honka-Hallila 1992, 11). Alueen väestönkasvu tapahtui nopeasti ja muutokset entisen maalaiskunnan väestörakenteessa ja sosiaalis-poliittisessa kerrostuneisuudessa olivat suorastaan vallankumouksellisia. Sahojen ja sahatyöläisten lisäksi Kotkan kaupunkikuvaa väritti sataman kansainvälinen tunnelma ja siellä työskentelevä väki merimiehineen. Saarinen (1999, 335) kuvaa alkuaikojen kotkalaisyhteisöä teoksessa *Kymistä Kotkaan (I osa)*:

Syntyi kokonaan uusi ihmisten yhteisö. Se syntyi koskien kohinasta, se syntyi tukkien ryskeestä, se syntyi sahojen soitosta, se syntyi tuoreen puun tuoksusta, se syntyi ihmisten olemassaolon taistelusta, se syntyi vapaa-ajan villistä ilonpidosta, se syntyi pyrkimyksestä inhimillisesti arvokkaan elämäntavan luomiseen.

---

<sup>5</sup> Ennen teollistumista Kotkansaarella asui noin sata henkeä. Alkuperäinen asukaskunta koostui maanviljelijöistä ja kalastajista sekä muutamista venäläisistä perheistä. (Saarinen 1999, 294–295.)



Työ satamassa ja sahateollisuudessa oli kausiluonteista (Saarinen 1999, 294). Eteläistä Kymenlaaksoa hallitsi nimenomaan epämääräisen mittaisia työsuhteita tarjoava puuteollisuus, kun taas Pohjois-Kymenlaakso Kymijoen yläjuoksulla paperitehtaineen pystyi antamaan vakaammat tulevaisuudennäkymät työntekijöilleen. Paperitehtaiden ympärille kehittyi pysyviä asuinalueita ja niiden työntekijät pystyivät kuukausipalkan turvin tekemään tulevaisuudensuunnitelmia eri tavalla kuin Kotkan seudun satamissa ja sahoilla työskentelevät kausiapulaiset. Sahojen ympärille muodostui pieniä erillisiä sahayhdyskuntia. Kun Kotkan alueella oli yhdeksän sahaa, oli myös näitä pieniä sahatyöläisten asuttamia kortteleita useita. Kaupunkikuva oli alkuun todella pirstaloitunut ja jakautunut pieniin, oman sahan ympärillä pyöriiviin yhteisöihinsä (ks. luku 2.2.2 osakulttuurin käsite). Kuvaavaa on, että kun tuli aika perustaa työväenyhdistyksiä, niitäkin syntyi alkuun useita: kullekin sahalle omansa. (Honka-Hallila 1992, 101–103.)

Kotkan kaupungin väestö muodostui siis paikkakunnalle muualta tulleista ihmisistä. Kotkaan saapunut väki tuli ja meni työtarjousten mukaan. Satamatyöläisten lisäksi kansainvälisyyttä kaupunkiin toivat myös Norjasta saapuneet sahapatruunat ja heidän mukanaan töihin tulleet sahatyön ammattilaiset, joiden tehtävä oli opettaa suomalaiset sahateollisuuden tehtäviin. Yksi merkittävimmistä Norjasta paikkakunnalle saapuneista sahanjohtajista oli Hans Gutzeit. Isänsä puolelta saksalainen, Norjassa kasvanut Gutzeit peri 33-vuotiaana, isänsä kuollessa tämän menestyvän sahaliikkeen Fredrikstadissa 1869. Gutzeit haistoi sahateollisuuden mahdollisuudet Suomessa ja päätyi perustamaan sahan Kotkaan. Vuonna 1871 Gutzeit vuokrasi sahalleen tontin Kotkansaarelta. Gutzeitin saha sai melko pian kutsumanimen Norjan saha, tuttavallisemmin ”Norska”. Gutzeit käytännössä siirsi Kotkaan koko menestyvän fredrikstadilaisen liiketoimintansa työmieherineen. (Saarinen 1999, 328–329.) Gutzeit muistetaan suopeudesta musiiikkitoimintaa kohtaan. Hän hankki vuonna 1875 kuusi torvea työntekijöitään varten (Savikko 1978, 151). Hurrin (1982, 13) mukaan moni tehtaanjohtaja ja sahapatruuna osti työläisilleen torvet ja salli soittoharjoitukset jopa työajalla. Siten soittajia voitiin pyytää esiintymään työnantajan tilaisuuksissa ja työntekijät saivat samalla mielekästä tekemistä vapaa-ajalleen.

*Kymistä Kotkaan* -kirjasarjan ensimmäisessä osassa kuvataan teollistumisen vyörymistä alueelle: ”Muutamassa vuodessa tuotannon tekijät, kapitaali, tukkipuu ja työmies syöksyivät sinne Suomessa ainutlaatuisella ryskeellä. Tuloksena syntyi vanhan maatalous- ja kalastuskunnan sisään [...] kuohuva sahayhteisö, josta kasvoi Suomen suurin” (Saarinen 1999, 327). Seuraavassa lainauksessa Hultinin (1904, 51–52) aikalaisnäkökulma tästä Suomen suurimmasta, kuohuvasta sahayhteisöstä:

Sahalaitokset olivat äkkiä tuoneet tänne lukuisan irtolaisväestön, joka ei täällä löytänyt asuntoa eikä tilaisuutta välttämättömimpien tarpeittensa tyydyttämiseen. Mitä erilaisempia aineksia oli kokoontunut Kotkan etukaupunkiin ja sen ympäristöön. Täällä oli suomalaisia, ruotsalaisia, norjalaisia ja venäläisiäkin [...] Kesäisin oli vielä satamassa tavallisesti useita kymmeniä purjelaivoja lastia ottamassa. Nämä purjehtijat edustivat monta eri kansakuntaa, ja sentähden onkin helpompi kuvitella etukaupungissa vallitsevaa babylonilaista kieltensekoitusta, kuin sanoin siitä kertoa. [...] Lukuista irtolaisväestö, joka eri tahoilta tänne kokoontui, sai hakea asuntonsa, mistä vaan löysi. Asuttiin ulkokuoneissa, vajoissa, venheissä, harvalukuisten asuinrakennusten lattian alla tai vapaassa luonnossa.

Kaikissa Kotkan kaupungin alkuaajoista kertovissa teksteissä korostuu ensimmäisten vuosien kaaos, jossa sekalainen ihmisjoukko elää surkeissa oloissa ja jossa sekä työ että hovit ovat raskaita. Kaupungista puuttui pitkään kunnollinen johtoporras ja poliisilaitos, jotka olisivat voineet pitää tarvittavaa järjestystä yllä. (Ks. esim. Hultin 1904; Savikko 1978; Saarinen 1999; Päiviö-Häkämies 2018.) 1800-luvun lopun kiihkeimmän teollistumisen aikana Suomeen rakennettiin myös useita paperi- ja selluloosatehtaita. Näistäkin tehtaista sai Kotka ja lähiseutu omansa. (Talve 1969, 18.) Alkuun vastuu työläisten ja heidän perheidensä elinolosuhteista oli työnantajataholla Kotkan kaupungin vasta suunnitellussa asukkaiden terveydenhuollon ja sosiaalipalveluiden järjestämisestä. Sahojen ja tehtaiden johto huolehti kukin omista työntekijöistään. Asumisolojen ja terveydenhoidon järjestytyttyä alkoivat työnantajat huolehtia myös väkensä sivistämisestä ja kulttuuritoiminnasta. Sivistämisessä oli suuri rooli työväenyhdistyksillä, joita alettiin perustaa nopeaan tahtiin Suomen teollisuuskeskuksiin.

### 3.1.2 Kotkan Työväenyhdistys

Teollistuminen ja kaupungistuminen saivat 1800-luvun lopulla aikaan työväenluokan syntymisen. Suomi teollistui muihin Euroopan valtioihin nähden hieman myöhemmin, joten

myös kaupungistuminen ja työväenluokan muodostuminen viivästyi. Teollisuustyöväestö erottui elinoloiltaan ja sosiaaliselta asemaltaan selkeästi muista yhteiskuntaluokista ja tiedostettuaan tämän, lyöttäytyi työväestö tiiviimmin yhteen. Väätäisen (1978, 1) mukaan yhteenkuuluvaisuuden tunne työläisten välillä johti myös ”vaistonvaraiseen tyytymättömyyteen”. Tyytymättömyys ja olosuhteiden parantamisen tarve johtivat työväenliikkeen syntymiseen.<sup>6</sup>

1880-luvulla alkoi Suomen teollistumisen kasvukeskuksiin ilmestyä työväenyhdistyksiä. Niiden merkitys oli suuri yhteiskunnan tulevan kehityksen kannalta (Päiviö-Häkämies 2018, 38). Ensimmäinen työväenyhdistys perustettiin Helsinkiin vuonna 1884 ja se oli aatteellisesti vahvasti wrightiläinen.<sup>7</sup> Helsingin jälkeen työväenyhdistyksiä alkoi nopeaan tahtiin syntyä moniin kaupunkeihin. Wrightiläisiin työväenyhdistyksiin sai kuulua työläisten lisäksi myös muita asiasta kiinnostuneita henkilöitä, kuten työnantajia. Pyrkimys yhteiseloön samassa yhdistyksessä osoittautui kuitenkin hankalaksi toteuttaa, koska melko pian johtajat turhautuivat kuuntelemaan työläisten valituksia. Yhdistykseen kuului työläisten lisäksi paljon keskiluokkaa, pienyrittäjiä, käsityöammattien harjoittajia sekä työnjohtajia. (Haataja et al. 1976, 39–40; Hurri 1982, 10.)

Kotkassa työväestöä houkuteltiin yhdistyksen perustamistoimenpiteisiin lehti-ilmoitusten kautta. *Kotkan Sanomien* artikkelissa tuotiin esille asioita, joiden vuoksi yhdistystä tarvitaan: työläisen asema yhteiskunnassa, matala palkka ja kohtuuttoman pitkät erot perheen luota. Perustavassa kokouksessa jäseniä saatiin 50 henkeä ja siten koko Kymenlaakson alueen ensimmäisen työväenyhdistyksen, Kotkan Työväenyhdistyksen toiminta alkoi loppuvuodesta 1888. (Honka-Hallila 1992, 12–14.) Jäsenistöön kuului niin alempia virkamiehiä ja

---

<sup>6</sup> Vaikka Suomi tulikin teollisessa kehityksessä hieman jälkijunassa muuhun Eurooppaan nähden, niin siitä huolimatta oli Väätäisen (1978, 1) mukaan Suomen työväenliike 1900-luvun alussa ”joukkokannatukseltaan maailman suhteellisesti voimakkain työväenliike”.

<sup>7</sup> Viktor Julius von Wright, johon sanalla wrightiläisyys viitataan, oli alkujaan helsinkiläinen huonekalutehtailija, joka työnsä puolesta matkusteli nuorena paljon Euroopassa ja tutustui sitä kautta työläisten järjestötoimintaan. Von Wright näki ongelmia suomalaisten työväenyhteisöjen asemassa yhteiskunnassa ja ajatteli työväenliikkeen korjaavan näitä epäkohtia. Von Wright oli mukana perustamassa Helsingin Työväenyhdistystä, josta monet muut työväenyhdistykset eri kaupungeissa ottivat mallia. Wrightiläisyys oli suosiossa työväenliikkeen alkuaikoina Suomessa ja se pohjautui ”vapaamieliseen humanismiin”. Von Wright ei kannustanut työläisiä sosialismiin eikä radikaalimpiin aatteisiin, vaan yritti kaikin tavoin välttää yhteiskunnallisia konflikteja ja mahdollisia luokkataisteluja. Wrightiläisyys mureni pikku hiljaa työläisten ryhdyttyä kiihkeämmin ajamaan omia etujaan yhteiskuntarakenteen muuttuessa ja luokkajaon voimistuessa. (Haataja et al. 1976, 39–40; Hurri 1982, 10.)

käsityöläisiä kuin myös sahatyöläisiä, renkejä ja piikoja. Yhdistyksen sääntöjä alettiin heti laatimaan Helsingin Työväenyhdistyksen sääntöjen mallin mukaan ja seuraavan vuoden helmikuussa ne vahvistettiin Viipurin kuvernöörinvirastossa. (Meltti 1938, 13; Honka-Hallila 1992, 15.) Ensimmäisessä pykälässä kerrotaan, että yhdistyksen tarkoitus on toimia kaupungissa yhdistävänä tekijänä ammattilaisten ja työkansan välillä edistämällä kaupunkilaisten oloja ”sekä henkisessä että aineellisessa suhteessa”. Jo toisessa pykälässä luetellaan tärkeimmät kansansivistykselliset tehtävät:

Yhdistyksen toimenä on: 1) [...] perustaa ja ylläpitää lukusali, jossa yhdistyksen jäsenillä on tilaisuus hankkia tietoa ammattikirjallisuudesta, sanomalehdistä, aikakauskirjoista y.m., mikä voipi kartuttaa heidän sekä ammatillista että yleistä sivistystänsä 2) [...] toimeenpanna luentoja työväelle hyödyllisistä tietoa-aineista 3) lyhyempäin esitelmäin toimeenpanemisella sekä sivistyttävään ja jalostuttavain huvien pitämällä, soitannon laulun, laususkelun y.m. kanssa valmistaa yhdistyksen jäsenille virkistyttävää ajanviettoa joutohetkinä. (Meltti 1938, 14–15.)

Wrightiläisiä periaatteita noudattaen Kotkassakin työväestön sivistystasoa pyrittiin nostamaan. Ensimmäisinä toimenpiteinä perustettiin lukusali<sup>8</sup> ja alettiin järjestää erilaisia oppikursseja ja luentoja. Kansanvalistusta annettiin suosituilla kansanopiston kursseilla, joissa aiheena oli kaikkea yleissivistävää ihmisen anatomiasta ja terveystiedosta maantietoon, kirjallisuuteen, historiaan ja kansanrunouteen. Myös työväenliikkeeseen liittyvistä aiheista, kuten raittius-, äänioikeus- ja naisasioista puhuttiin. Lisäksi järjestettiin alkeiskursseja kirjoituksessa, laskennossa ja kirjanpidossa.<sup>9</sup> (Honka-Hallila 1992, 16–18.)

Suomalaisten työväenyhdistysten musiikkitoiminta alkoi useimmiten kuoron tai soittokunnan perustamisella. Ensimmäinen virallisesti tiedossa oleva työväen kuoro Suomessa oli jo vuonna 1862 toimintansa aloittanut Finlaysonin puuvillatehtaan lauluyhtiö [sic.] Tampereella (Hurri 1982, 10). Kotkassa Työväenyhdistyksen lauluharrastus aloitettiin lauluseuran perustamisella 1889, eli heti yhdistyksen perustamisvuotta seuraavana vuonna. Melko pian kasassa oli sekä nais- että sekakuoro. Kuoroja tarvittiin erilaisissa tilaisuuksissa ja iltamissa. Ensimmäisinä vuosina työväenyhdistyksen tilaisuuksissa musiikista vastasi useimmiten

---

<sup>8</sup> Lukusali perustettiin heti 1889. Alkuun tarjolla oli vain lehtiä. Kirjoja lukusaliin saatiin muutamaa vuotta myöhemmin. (Honka-Hallila 1992, 16.) Kaupunginkirjasto Kotkaan saatiin vasta 1910-luvulla (Savikko 1978, 171). Siksi erilaisten järjestöjen ja tehtaiden lukusalit ja pienet lainastot olivat tärkeässä asemassa kaupungissa.

<sup>9</sup> Työväenyhdistyksen kursseille saivat osallistua muutkin kuin työväenyhdistyksen jäsenet, mutta yhdistykseen kuulumattomilta perittiin opetuksesta maksu, kun taas jäsenille kurssit olivat ilmaisia. (Honka-Hallila 1992, 18.)

WPK:n torvisoittokunta, joka oli perustettu jo vuonna 1882. Yhdistyksen oman torvisoittokunnan perustaminen oli esillä vuonna 1890, mutta vaikka rahat torviin oli varattuna, niin yhdistyksellä ei ollut sillä hetkellä varaa palkata soitonharjoittajaa. (Honka-Hallila 1992, 19–20.) Vauhti, jolla yhdistys jäsenilleen sivistävää ja viihdyttävää harrastustoimintaa järjesti heti yhdistyksen perustamisen jälkeen, on hengästyttävä. Se kertoo asioiden toimeenpanijoiden innostuneisuudesta ja myös kulttuurin tarpeesta. Työ oli yksitoikkoista ja raskasta. Yhdistyksen kulttuuritarjonta toi työlle kaivattua vastapainoa.

Oma soittokunta yhdistykselle perustettiin vuonna 1900. Yhdistyksen muurarien ammattiosaston väestä löytyi soittotaitoisia henkilöitä, ja koska torvisoiton tarve oli tilaisuuksien yhteydessä huomattu, kysyivät muurarit yhdistykseltä lainaa soittimien hankkimiseksi (Honka-Hallila 1992, 92). Kotkan Työväenyhdistyksen soittokunnan toiminta lähti tästä muurarien aloitteesta liikkeelle ja sen 115-vuotisen historian vaiheet kerron yksityiskohtaisemmin tutkielman neljännessä luvussa.

Työväenyhdistysten rakennuttamilla työväentaloilla oli erittäin suuri merkitys paikkakunnilla. Ne olivat kulttuurikeskuksia, joissa ihmiset saivat ensikosketuksiaan taiteeseen. Talot tarjosivat työväenyhdistyksille tilat esittää erilaista ohjelmaa ja harrastaa, eli toteuttaa säännöissäänkin mainittuja asioita. (Hurri 1969, 79.) Kurkela (1983, 272) korostaa oman työväentalon merkitystä koko työväenliikkeen osakulttuurille: oman talon seinien sisällä pystyttiin rauhassa luomaan ja pitämään yllä osakulttuurin omaa musiikkikulttuuria. Myös Raimo Parikka (1987, 133–134) painottaa työväentalon merkitystä työväenyhteisölle; talosta tuli kuin ”toinen koti” ja yhteisön symboli, jonne yhdessä oleminen ja yhteinen toiminta keskitettiin. Parikan mukaan paikkakunnan työväentalo oli usein ainoa paikka, missä sai harjoittaa vapaata julkista toimintaa. Siten se oli merkityksellinen koko paikkakunnalle.

Kotkan Työväenyhdistyksellä oli jo vuonna 1901 käytössään oma ”torpaksi” kutsuttu puutalo, jossa voitiin pitää kokouksia ja iltamia. Torpan osoittauduttua liian pieneksi työväenyhdistyksen tarpeisiin, alettiin uutta, suurempaa taloa suunnitella vuonna 1905. Perinteisen hirsirakenteisen mallin sijaan Kotkansaarelle nousi vuonna 1907 helsinkiläisen arkkitehtitoimisto Gesellius & Saarisen suunnittelema Jugend-tyyliä edustava kivitalo.

(Honka-Hallila 1992, 51, 115–119.) Kotkan Työväentalon tilaisuuksiin oli kaikilla paikkakuntalaisilla mahdollisuus päästä, mutta joskus saatettiin työväenyhdistykseen kuulumattomilta ottaa esimerkiksi suurempi sisäänpääsymaksu iltamissa. Näin Kotkansaarellakin työväentalo palveli koko paikkakunnan kulttuurielämän kehittymistä ja ihmisten viihtyvyyttä. (Honka-Hallila 1992, 15.) ”Työski” on edelleen kulttuurikäytössä. Nykyään talon omistaa Kotkan kaupunki ja sen nimi on Kotkan Konserttitalo.<sup>10</sup>

### 3.2 Hahmotelmia kotkalaisuudesta

*Kymistä Kotkaan* -kirjojen (Korhonen & Saarinen 1999 [Osa 1] ja Saarinen 2002 [Osa 2]) takakansissa lukee: ”Tämä tutkimus on tehty kotkalaisuuden hahmottamisen helpottamiseksi”. Kotkalaisuudesta pääsee todellakin jyvälle lukemalla Martti Korhosen ja Juhani Saarisen kaksiosaisen historiateoksen Kotkan kaupungista; tämä lienee myös toisaalta historiateosten tarkoitus. Kirjasarjan toisen osan viimeisessä luvussa on ikään kuin yhteenvedona otsikko ”Kansainvälinen merikaupunki” (Saarinen 2002, 372–387). Näillä sanoilla Kotkaa on läpi historian kuvattu ja viime aikoina ”brändätty”. Sanaparissa on totuuden siemen myös Kotkan historia huomioonottaen. Vuonna 2018 Kotkan kaupunginvaltuustossa laaditun ja viimeksi 11.11.2019 päivitetyn Kotkan kaupunkistrategian mukaan:

Meidän Kotka on Pohjolan puistopääkaupunki, meren, saariston ja Kymijoen kaupunki. [...] sijaintimme pääkaupunkiseudun vaikutuspiirissä, E18-tien varrella, EU:n ja Venäjän rajalla antaa vahvat edellytykset Itämeren merkittävän satamakaupungin elinvoiman kasvuille. [...] Kotikaupunkimme on kansainvälinen ja vastuullinen kaupunki, jonka tulevaisuutta rakennamme sosiaalisesti, taloudellisesti ja ekologisesti kestävästi [...]. (Kotkan kaupunki, 2019.)

Yksi merkittävä tekijä kotkalaisuutta määriteltäessä on kirjailija Toivo Pekkanen ja hänen läpimurtoteoksensa *Tehtaan varjossa* (1932). Kirja on henkilokuva köyhän työläisperheen pojasta, joka isänsä kaaduttua kansalaissodassa ryhtyy perheen elättäjäksi menemällä tehtaaseen töihin. Kirja on selviytymistarina, jossa ihminen vaikeuksien kautta nousee luokkayhteiskunnan alimmalta asteelta työväenluokkaan ja siten täysivaltaiseksi, hyväksytyksi yhteiskunnan jäseneksi. Kertomuksessa on paljon yhteneväisyyksiä Pekkasen

---

<sup>10</sup> Kotkan Konserttitaloa pitää nykyään toimipaikkanaan ja sen konserttisalia toisena kotisalinaan Kotkan ja Kouvolan kaupunginorkestereista vuonna 1999 yhdeksi orkesteriksi yhdistetty Kymi Sinfonietta.

oman elämän kanssa. Kotkan satavuotis-juhlakirjassa sanotaan, että melko pian romaanin ilmestymisen jälkeen ”Elämänmuodosta ’tehtaan varjossa’ syntyi Kotkan näköisyyteen liittyvä käsite”. (Savikko 1978, 163.)

Myös kotkalaissyntyinen iskelmälauluja Marita Taavitsainen puhuu tästä työteliäästä, jalat maassa -ihmistyypistä internetsivustolla Mielikuvia kymenlaaksolaisuudesta. Kotkan kansainvälisen tunnelman hän pohtii olevan peräisin sataman läsnäolosta: ”satama luo tunteen, että kaupungista pääsee pois helposti katsomaan suurta maailmaa”. (Taavitsainen s.a.) Taavitsaisesta poiketen sosiologi Vuokko Härmä ei ole syntyjään kotkalainen, vaan uudisasukas. Hän muutti Kotkaan vuonna 2015 ja seuraavana vuonna kertoi *Suomen Kuvalehden* blogi-kirjoituksessaan mielikuvia Kotkasta.

Perinteinen merenrantaideyli tämä ei ole, tehtaat ja satamat näkyvät kaikilta rannoilta, sitä kutsutaan rosoisuudeksi, sellaiseksi, joka antaa luonnetta Kotkalle ja erottaa sen läntisen Suomen pittoreskeista saaristomaisemista. Kotkansaarella tuoksuu tuore leipä, kun Vaasan tehtaalla paistetaan näkkäriä, toisinaan aistimaailmaan jysähtää Sunilan tehtaan sellun haju. Silloin kuulee jonkun sanovan ”rahan haju, sanottiin ennen” ja sitten yhdessä nyökätään hieman kaihoisasti, että tosiaan ennen se haju kertoi rahasta ja menestyksestä, nyt se vain muistuttaa siitä (Härmä 2016).

Mielestäni näiden kahden Kotkassa eri aikoina asuneen henkilön näkemykset ovat melko samankaltaisia keskenään. Ne myös vahvistavat sitä mielikuvaa, jonka kotkalaisuudesta saa seudun historiaan tutustuessa. Yhteenvetona voisi sanoa, että Kotka on sahateollisuuden synnyttämä kansainvälinen meri- ja satamakaupunki.

### 3.3 Aikaisempi tutkimus

Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunta toimi koko toimikautensa Kotkan Työväenyhdistyksen alaisuudessa. Tässä luvussa perehdyn aikaisempaan Suomessa tehtyyn työväenmusiikintutkimukseen. Lisäksi kerron tämän työn kannalta kiinnostavista tutkimuksista, jotka liittyvät Kotkaan, kaupungin kulttuurielämään ja musiikintekijöihin.

Työväestön musiikkiharrastuksen ja työväenmusiikin tutkimus käynnistyi Suomessa 1970-luvulla. Ensimmäisiä työväen musiikkitoiminnan tutkimuksia olivat Pekka Gronowin

*Kisällilaulu* (1970) ja *Laulukirja, Työväen lauluja kahdeksalta vuosikymmeneltä* (1971). Työväenmusiikin tutkimus sai odotettua jatkoa vuonna 1974 ilmestyneessä, Ilpo Saunion kirjoittamassa kirjassa *Veli sisko kuulet kummat soitot, työväenlaulut eilen ja tänään* sekä vuonna 1978 Saunion ja Timo Tuovisen varhaisia työväenlauluja esittelevässä kirjassa *Edestä aatteen. Suomalaisia työväenlauluja 1890–1938*. Gronowin, Saunion ja Tuovisen teokset kertovat, miten vahvaa ja omaleimaista työläisten oma musiikkikulttuuri 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla oli. Työväenlauluissa sanoituksilla on tärkeä rooli, joten soittokuntien käyttämä työväenmusiikki oli instrumentaalisovituksia lähinnä suosituimmista marseista. Kuten Gronowin kokoamasta *Laulukirjasta* huomaa, ovat marssit suuressa roolissa työväenmusiikissa. Ensimmäisinä työväenlauluina kirjassa esitellään *Työväenmarssi*, *Köyhälistön laulu*, *Marseljeesi* ja *Internationale*, jotka ovat poikkeuksetta kuuluneet myös työväen soittokuntien ohjelmistoon. (Gronow 1971, 23–30.) 1980-luvun alussa Merja Hurri (1982) kokosi *Suomen Työväen Musiikkiliiton 60-vuotishistoriikin*, joka toimii tärkeänä lähteenä tässäkin työssä. Suomen Työväen Musiikkiliitto (STM) julkaisi muutamaa vuotta myöhemmin myös Hurrin (1986) kirjoittaman kirjan muusikko, säveltäjä ja kapellimestari Knut Kankaasta, joka teki merkittävän elämäntyön työväenjärjestöjen ja musiikin harrastajien parissa. Tapaustutkimus Kankaasta kertoo paljon myös sekä työväenmusiikista että työväenliikkeen musiikkiperinteestä.

Tiutisen suljetun saariyhteisön osakulttuuria tutkii Elina Väätäinen (1978) väitöskirjassaan *Työväenkulttuuri osakulttuurina – teollisuustyöväestön yhdistys- ja yhteistoiminnasta sekä vuorovaikutustilanteista Kymin Tiutisessa vuoteen 1943 asti*. Tiutisen saari sijaitsee Kotkan alueella ja kertoo siten myös kotkalaisesta työväenkulttuurista. Vuonna 1983 ilmestyi Vesa Kurkelan tutkimus varkautealaisesta työväenliikkeen osakulttuurista *Taistojen tiellä soiteltiin – ja soiton tahdissa tanssittiin*. Se oli ilmestyessään ensimmäinen tutkimus työväenliikkeen piirissä tapahtuvasta musiikkitoiminnasta kokonaisen kaupungin huomioon ottavana musiikin kulttuurisena tutkimuksena. Sekä Väätäisen että Kurkelan tutkimukset pitävät sisällään myöhemmissä työväenkulttuurin tutkimuksissa paljon käytetyn käsitteistön, jota myös tämä tutkimus hyödyntää.



Työväenyhdistyksistä, työväenkulttuurista, soittokunnista ja puhallinorkesteritoiminnasta on 1970-luvulta lähtien tehty melko runsaasti opinnäytetöitä ja muita pienempiä tutkimuksia eri näkökulmista. Työt ovat useimmiten paikallishistoriallisia tapaustutkimuksia, jotka kertovat tietyn paikkakunnan tietyistä yhteisöistä, tietyinä ajanjaksona, valitun näkökulman kautta. Jotkut pro gradu -tutkielman tekijöistä ovat jatkaneet aiheen parissa myös väitöskirjassa tai kirjoittaneet tutkimuskohteestaan historiikin tai historiateoksen.<sup>11</sup> Sävellysten tilaamista Suomessa on aikaisemmin tutkittu hyvin vähän. Aihetta sivutaan tietysti säveltäjäystutkimuksessa, jota on tehty musiikkitieteen alkuajoista lähtien, mutta sävellysten tilaamisen motiivit, rahoitus ynnä muut sävellystilauksiin liittyvät, kiinnostavat aiheet odottavat vielä nousemistaan tutkimuksen keskiöön. Kuitenkin Annu Mikkosen (2003) pro gradu -tutkielma *Nimikkosäveltäjät ja suomalainen musiikki orkestereiden ohjelmistossa 1993–2000* sivuaa sävellysten tilaamisen problematiikkaa. Suomalaisten säveltäjien elämää, toimeentuloa ja verkostoitumista pohditaan myös Pekka Hakon (2005) toimittamassa teoksessa *Säveltäjän maailmat – näkökulmia aikamme suomalaiseen taidemusiikkiin*. Yksi nimenomaan sävellystilauksia käsittelevä musiikkitieteen oppiaineeseen tehty proseminarityö löytyy Helsingin yliopistosta. Siinä Yleisradion tilaussävellyksiä tutkii Kristiina Hako (2002) otsikolla Yleisradion tilaussävellykset Yleisradion nuotistossa 1976–1999: tapauskuvaus.

Kotkan kulttuuripolitiikkaan perehtyy Laura Päiviö-Häkämies (2018) väitöskirjassaan *Kunnallisen kulttuurihallinnon synty ja kehittyminen Kotkan kaupungissa 1900–1982*. Päiviö-Häkämiehen kattava tutkimus Kotkan kulttuurihallinnosta on tärkeä, taustoittava viitekehys myös tässä tutkielmassa. Kotkaan sijoittuvia muita tutkimuksia on myös jonkin verran eri oppialoilta.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Esimerkiksi Anu Koskinen kirjoitti 2006 valmistuneen pro gradu -työnsä jälkeen tutkimuskohteenaan olleesta Montolan nuorisoseuran soittokunnasta 100-vuotishistoriikin *Seuran soiva käyntikortti, Montolan nuorisoseuran puhallinorkesteri 1911–2011*. Historiikissa luodaan katsaus torvisoiton historiaan Suomessa ja erityisesti Lappeenrannan alueella. Kirjasta löytyy myös minun tutkimukseni kannalta kiinnostava maininta puhallinorkesterin 100-vuotisjuhliinsa tilaamasta sävellyksestä (Koskinen 2011, 156–157).

<sup>12</sup> Muista kiinnostavista Kotkaan liittyvistä tutkimuksista mainittakoon Merja Bertlingin (2003) pro gradu -tutkielma *Elämää vieraalla maalla. Norjalainen yhteisö Kotkassa 1800-luvun lopulla*. Tutkimus kertoo Kotkan norjalaisista, jotka muuttivat ja asettuivat alueelle teollistumisen ja sahojen perustamisen myötä. Aaro Saharin (2008) pro gradu -tutkielmassa *Viemäriin päässä Kotkan kaupunki. Vesiensuojelun kehitys Kymijoen itäisen haaran suulla 1945–1970*, kuvataan teollistumisen toista puolta. Samalla kun teollistuminen oli monella tavalla positiivinen asia, sen seurauksena rantautui alueelle myös vakavia ympäristöongelmia. Kymijoen seudun ja Kotkan edustan vesialueet alkoivat teollistumisen myötä voida erittäin huonosti ja tilanteen korjaaminen vei vuosikymmeniä. Bertlingin ja Saharin pro gradu -työt kertovat teollistumisen erilaisista vaikutuksista Kotkassa.

Kotkalaisesta kevyestä musiikista ja jazzista on kirjoitettu jonkin verran. Klarinetisti Heikki Kauppinen (2013) kokoama kattava historiakatsaus *Meillä soi. Kotkan ja Haminan kevyen musiikin värikkäät vaiheet* esittelee Kotkan ja Haminan seudun ammatti- ja harrastajamuusikoita ja esiintymispaikkoja lehtikirjoittelun, muistitiedon ja haastatteluaineiston pohjalta. Kirjan aikajänne kulkee ensimmäisistä toimijoista aina vuoteen 1965 asti. Kirjassa on runsaasti tarinoita ja tärkeät estradit ja ilmiöt, kuten ravintola Fennia ja niin kutsuttu Keisarikunta saavat ansaitun huomion. Vaikka tästä suuresta, 311 A4-kokoista arkkiä käsittävästä kirjasta puuttuvat lähdeviittaukset, on se tieteellisestikin kiinnostava, koska Kauppinen on päässyt erittäin lähelle haastateltaviaan, joista suuri osa on ollut ja on edelleen hänen soittokavereitaan. Seuraavia tutkijoita ajatellen Kauppinen (2013, 1) toimitti koko keräämänsä haastatteluaineiston sekä joitakin vanhoja äänitteitä harjoituksista ja haastatteluista Suomen Musiikkiarkistoon sekä Kymenlaakson museoon seuraavia tutkijoita varten.

Akateemista tutkimusta kotkalaisista musiikkielämän vaikuttajista on tehty ainoastaan Veikko Lavista ja Juha Vainiosta, joista jälkimmäisestä huomattavasti enemmän. Vainion laulutyylä on tutkinut Laura Henriksson, vuonna 2002 valmistuneessa pro gradu -tutkielmassaan *Juha Vainio kuplettiperinteen jatkajana*. Myös Henrikssonin (2015) väitöskirjassa *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä* on mukana Vainio, kuten myös toinen kotkalainen, Veikko Lavi.<sup>13</sup> Vainio on mukana myös yhteiskuntatieteiden tohtorin, tietokirjailija ja tutkija Jari Heinosen (1997) kirjassa *Katseita suomalaisuuteen. Vastarinta ja luopuminen suomalaisessa kansanomaisessa kulttuurissa – esimerkkeinä Aleksis Kivi, Väinö Linna, Juha Vainio ja Irwin Goodman*. Vainion elämä ja persoona ovat siis motivoineet tutkijoita monenlaiseen ja monitieteiseen tutkimukseen. Vainioon liittyvät tutkimukset ovat mielenkiintoisia pro gradu -työni kannalta, koska Vainio oli merkittävä kotkalaissyntyinen muusikko ja lauluntekijä, jonka sävellyksiin myös soittokunnan tilaussävellyksissä viitataan.

---

<sup>13</sup> Näiden tutkimusten lisäksi on Henrikssonilta ilmestynyt myös kustannusosakeyhtiö Tammen julkaisemana Vainion uraan ja tuotantoon keskittyvä henkilökuvaa *Aivan kuin mainingit sois: Juha Vainion laulujen äärellä* (2010). Uusin Vainio-elämäkerta on tietokirjailija Petri Pietiläisen ja valokuvaaja Juha Metson *Junnu Vainio – sellaista elämä on* vuodelta 2018.

## 4 KOTKAN SOSIALIDEMOKRAATTISEN TYÖVÄENYHDISTYKSEN SOITTOKUNTA

Tässä luvussa kerron lyhyesti Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunnan historiasta. Historiaosuus nojautuu paljolti Pekka Siukkolan kirjoittamaan soittokunnan 100-vuotishistoriikkiin vuodelta 2000 sekä Kotkan Työväenyhdistyksen 50- ja 100-vuotishistorioihin (Meltti 1938; Honka-Hallila 1992). Lisäksi tekemäni arkistotutkimukset ja henkilöhaastattelut tukevat ja täydentävät näitä kirjallisuuslähteistä saatuja tietoja.

### 4.1 Soittokunnan historia

Kuten jo aikaisemmin kerroin, oli soittokunta osa 1888 perustettua Kotkan Työväenyhdistystä ja yhdistys oli omien sääntöjensä mukaan velvollinen järjestämään jäsenilleen mielekästä kulttuuritoimintaa vapaa-ajalle. Muurarien ammattiosaston aloite torvien hankkimiseksi oli alkusysäys työväenyhdistyksen oman soittokunnan perustamiselle.

Tammikuussa pyysi muurarien ammattiosasto yhdistyksen varoista velkakirjaa ja korkoa vastaan 200 mk torvisoittokunnan perustamiseksi, ja yhdistyksen kokous suostui pyyntöön ehdolla, että torvet jäävät yhdistyksen omaisuudeksi, kunnes velka on takaisin suoritettu. Jo vuoden lopulla muurarit suorittivat velkansa ja soittokunta oli aloittanut toimintansa. Myöhemmin määrättiin ehdot, joilla soittokunta sai harjoitella yhdistyksen huoneistossa. Oli soitettava muutamia kertoja ilmaiseksi yhdistyksen huveissa sekä kävelyretkellä, mutta kun soittajat eivät siihen suostuneet, päätettiin, että he saavat harjoitella kaksi kertaa viikossa ja ovat velvolliset soittamaan kerran vuodessa maksutta yhdistyksen huvitilaisuudessa. (Meltti 1938, 40–41.)

Yllä oleva lainaus on Väinö Meltin (1938) kirjoittamasta historiakirjasta *Kotkan Työväenyhdistys 1888–1938, Kappale Suomen työväenliikkeen historiaa*. Tekstistä kuvastuu hyvin se, miten harrastajaryhmät neuvottelivat työväenyhdistyksen kanssa eduista ja velvoitteista ja miten neuvotteluissa pyrittiin päätyämään kumpaakin osapuolta tyydyttävään ratkaisuun. Tarkkaa tietoa vuonna 1900 aloittaneen Muurarien soittokunnan kokoonpanosta ei ole säilynyt, mutta Siukkola (2000, 12) arvelee, että kokoonpano perustui torviseitsikkopohjalle, jossa saattoi olla mukana myös isorumpu, sotilasrumpu ja lautaset. Seitsikkopohja saattoi myös olla laajentunut peruskokoonpanosta, johon kuuluu es-kornetti,

kaksi b-kornettia, es-alttorvi, b-tenoritorvi, b-baritonitorvi ja es-tuuba. Meltin (1938, 41) mukaan Muurarien soittokuntaa johti Daniel Pellonpää ja soittokunta toimi vuoteen 1903 asti, jolloin muurarit lahjoittivat soittimensa yhdistykselle sillä ehdolla, että yhdistys ”saattaa soittokunnan kuntoon”. Vuonna 1903 toiminta jatkui nimellä Kotkan Työväenyhdistyksen soittokunta (Siukkola 2000, 10). Asiat muuttuivat siten, että työväenyhdistys maksoi tästä lähtien soittokunnan johtajalle kuukausipalkkaa ja soittokunnalle laadittiin säännöt. Johtajana aloitti Otto Vall. Aineistosta päätellen oli Muurarien soittokunnan toiminta ollut hieman epämääräistä ja siirtyminen työväenyhdistykselle toi mukanaan järjestyksen ja toiminnan säännöllistymisen (ks. esim. Meltti 1938, 40–41; Siukkola 2000, 17–18).

Vuonna 1905 aloitettiin Työväentalon rakentaminen, mikä valmistuttuaan merkitsi paljon myös soittokunnalle. Talo valmistui 1907 ja soittokunta sai tiloista itselleen harjoitushuoneen. Ensimmäisten vuosien soittokuntatoimintaa kuitenkin hankaloitti pätevän johtajan puute.

Yhdistyksen soittokunnan väliaikaiseksi johtajaksi tuli v. 1908 aikaisemminkin soittokuntaa johtanut Wahl. [...] Samanaikaisesti etsittiin soittokunnalle uutta, tarmokasta ja raitista johtajaa. Helmikuussa 1909 otti G. Lindell harjoittaakseen soittokunnan ja lupasi pitää harjoituksia päivittäin, kunnes soittokunta olisi esiintymiskunnossa. (Honka-Hallila 1992, 127.)

Seuraavina vuosina johtajat vaihtuivat tiheään tahtiin, mikä tietysti vaikeutti soittokunnan tilannetta ja hidasti kehitystä. Eräs merkittävimmistä soittokunnan kehittäjistä, Johan Taskinen, ryhtyi soittokunnan johtajaksi 1912. Hän sai soittoon ja toimintaan pitkään kaivattua ryhtiä ja säännönmukaisuutta. (Siukkola 2000, 57.) Taskinen aloitti myös nuorten soittajien soittajakoulutuksen muutamaa vuotta myöhemmin. Vuonna 1914 työväenyhdistys lopetti soittokunnan tukemisen, mutta antoi heidän jatkaa Työväentalon tiloissa ja tarjosi välineet heidän käyttöönsä. Vastapalveluksena soittokunta lupautui soittamaan yhdistyksen huvitilaisuuksissa. (Honka-Hallila 1992, 127.)

Vuonna 1918 kansalaissodan jälkeinen poliittinen ilmapiiri oli kireä. Siitä syystä työväen kaikki yhteistoiminta oli suurennuslasin alla ja jopa kokonaan kiellettyä. Suojeluskunta oli ottanut soittokunnan nuotit itselleen – joukosta oli tietenkin poistettu ja tuhottu kaikki työväenaatteeseen viittaava materiaali. Myös soittimet takavarikoitiin. Kaiken lisäksi kapellimestari Taskinen siirrettiin johtamaan suojeluskunnan soittokuntaa. Vuonna 1919

soittokunnan toiminta saatiin uudelleen alulle johtaja Otto Vallin toimesta sillä seurauksella, että ”vuoden 1920 vappujuhlaan Kotkan työläiset marssivat taas työväenmusiikin tahdissa”. (Siukkola 2000, 28, 30.)

Soittokunnan toiminnan aikana työväenyhdistyksen sisällä virtasi monenlaisia poliittisia virtauksia, jotka tietysti vaikuttivat myös soittokunnan toimintaan. Vuonna 1921 kommunistit ottivat vallan työväenyhdistyksessä ja sosialidemokraattisesti ajattelevia jäseniä erotettiin. Saatavilla olleesta aineistosta ei selviä, minkälaista soittokunnan toiminta oli kommunistien aikakaudella. Suuri osa arkistoaineistoa tuolta ajalta on harmillisesti tuhoutunut, minkä vuoksi soittokunnan 1920-luvun toiminta jää pimentoon. Poliittinen kuohunta työväenyhdistyksessä kesti lähes kymmenen vuotta, kunnes raastuvanoikeuden päätöksellä yhdistys lakkautettiin. Uusi, maltillinen sosialidemokraattinen järjestö perustettiin 1930 ja kommunisteilla hallussa ollut kalusto palautettiin järjestölle. Kalustoon kuuluivat myös soittokunnan soittimet ja nuotisto. Taskinen kokosi jälleen soittajat yhteen ja he tarjoutuivat liittymään sosialidemokraattiseen yhdistykseen. Yhdistyksen johto edellytti, että jokainen soittaja tulee virallisesti sosialidemokraattisen yhdistyksen jäseneksi hankkimalla jäsenkirjan. Tällä toimenpiteellä pyrittiin estämään ”kommunistien soluttautuminen” yhdistykseen. Vaatimus aiheutti kuitenkin ongelmia ja soitot jäivät vuoden ajaksi tauolle. (Siukkola 2000, 30–31.)

Vuonna 1932 sosialidemokraattisen yhdistyksen puheenjohtajan kehotuksesta soittajisto kuitenkin kokoontui jälleen. Kokoontumisen seurauksena perustettiin Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunta, jonka tuli sääntöjen mukaan noudattaa parlamentaarista linjaa. Jäsenkirjoista ei ollut enää puhetta. Soittokunta linkittyi nyt myös nimeään myöten vahvasti Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen alaisuuteen. Osana työväenyhdistystä soittokunta sai taas päivittää toiminnalleen sekä selkeät säännöt että hyväksyä suorittamaan tiettyjä velvollisuuksia. Sovittiin, että soittokunta sai harjoitella Työväentalolla, kunhan soitti työväenyhdistyksen ”surut ja ilot” (Kivimäki 1963, 140). Työväenyhdistyksen 75-vuotishistoriikissa sanotaan:

Soittokunta on kaikkein tiiviimmin – muihin vapaisiin harrastuksiin verrattuna – myötäillyt vuosien varrella yhdistystä. Se on soittanut yhdistyksen surut ja ilot, se on kasvanut kotikaupungin pienestä perhepiiriseitsikosta janitsariyhtyeeksi, joka on kelvannut jopa kansainvälisille konserttilavoille (Kivimäki 1963, 140).

Vuonna 1938 otetun valokuvan perusteella soittokunnassa oli 1940-luvulle tultaessa 20 soittajaa (Historiikki 1950, Työväen arkisto). Soittokunnan 40-vuotisjuhlat olivat suunnitteilla jo 1930-luvun loppupuolella. Soittokunnan hallituksen pitkäaikainen puheenjohtaja ja aktiivijäsen Toivo Holopainen oli alkanut kerätä historia-aineistoa historiikkia varten. Konserttiohjelmaa harjoiteltiin jo ennen kuin kaikki suunnitelmat siirtyivät.

Hyvissä ajoin v. 1939 soittokunta oli aloittanut 40-vuotisjuhlansa ohjelman harjoitukset, juhlan, jota ei koskaan voitu pitää. Suurin osa soittajista kutsuttiin varhain syksyllä reserviin [...]. Seurasi 105-päiväinen ankara talvisota, joka onneksi päättyi kevättalvella. (Historiikki 1950, Työväen arkisto.)

Heinäkuussa 1941 toisen maailmansodan riehussa Kotkansaarella Työväentalo pommitettiin lähes maan tasalle ja soittokunnan harjoitus- ja konserttitilat, nuotisto, kokousmateriaalit ja suurin osa soittimista tuhoutuivat. Tämä aiheutti soittokunnalle tietysti paljon ongelmia; kaluston lisäksi harjoitustilat tuhoutuivat ja toiminta siirtyi useiksi vuosiksi väistötiloihin. Tähän olisi soittokunnan toiminta saattanut hyvinkin loppua kokonaan, sillä Työväentalon pommitus oli käytännössä tuhonnut kaiken soittokunnan omaisuuden. Soittokunta päätti kuitenkin toisin, eikä lopettamista lähdeaineiston perusteella missään vaiheessa vakavasti harkittu. Laina- ja lahjoitusvaroilla soittimet saatiin uusittua ja pikkuhiljaa nuotistoakin alkoi taas kertyä. Soittokunnan jäseniä ei menehtynyt sodassa (STK 1940, soittokunnan arkisto).<sup>14</sup>

Soittokunnan kokouspöytäkirjassa vuodelta 1942 näkyy hyvin se tosiasia, että soittokunta oli työväenyhdistyksen alainen ja päätökset piti tehdä yhdistyksen hyväksynnän kautta: ”Toimikunta päätti ehdottaa yhdistyksen johtokunnalle, että Soittokunnalle ostettaisiin 2 uutta seitsikköä. [...] Myös pyydetään johtokunnalta vapaata instrumenttien luokittelua ja mahdollisimman nopeata ratkaisua p.o. asiassa” (STKP 20.3.1942, Työväen arkisto).

Työväentalo kunnostettiin muutaman vuoden kuluessa talkoovoimin. Tutkimuksen kannalta on suuri menetys, että kokouspöytäkirjat soittokunnan varhaisilta vaiheilta menetettiin. Historian vaiheita yritettiin tuhon jälkeen kirjata ylös muistitietoa keräämällä. (Siukkola 2000, 30–31, 35.) Vain joitakin erillisiä kokouspöytäkirjoja, vuosikertomuksia ja kalustoluetteloita

---

<sup>14</sup> Sodan jälkeen soittokunta sai joukkoonsa muutaman soittajan lisää rajansiirtojen seurauksena. Toimintakertomuksessa vuodelta 1940 iloitaan: ”Saimmepä uusia miehiäkin vanhojen tekijöiden muodossa nim. F. Rauharinteen ja A. Launosen, jotka rajansiirrosta kärsittyään, siirtyivät entisille tutuille tanhuvilleen. Ja näin vahvistusta saadessamme, voimmekin aloittaa puisto-soiton hyvin enteillä” (STK 1940, soittokunnan arkisto).

on pommitusta edeltäneeltä ajalta säilynyt. Säilynyt aineisto on saattanut olla jollakin soittokunnan jäsenellä kotona ja siten säästynyt tuholta. Tällaisia arkistoaineistoja ovat Työväen arkistossa säilytettävä pöytäkirja, jossa on kirjattuna kokoukset ajalta 6.1.1939–25.5.1941 sekä soittokunnan arkistosta löytynyt vuoden 1940 vuosikertomus.

K.o. toimintavuotta alkamassa olimme suurimmaksi osaksi Karjalan kannaksella, sillä melkein kaikki poikamme olivat mukana siinä leikissä, jota sanotaan sodaksi. Ehjinä silti jäsenemme sieltä palasivat kaikki. Ja jo Vappu-juhlissa olivat pojat soittamassa aatteelleen vappulauluja [...]. Sitten vapun jälkeen varsinainen kotiutuminen vasta alkoi ja vähitellen niitä poikia alkoi tulla sieltä jostakin ja niin alkoi porukkamme taas saada muotoaan. [...] Soittokuntamme toiminta on ollut kohtalaisen ripeää, ottaen huomioon nyk. vaikean toimintaa lamauttavan ajankohdan. (STK 1940, soittokunnan arkisto.)

Näihin arkistoaineiston rippeisiin sekä Toivo Holopaisen keräämään muistitietoon tämänkin tutkimuksen historiaosuus ennen vuotta 1942 tukeutuu.

Vuoden 1945 toimintakertomuksessa mainitaan juhlakonsertti, joka olisi pidetty soittokunnan 45-vuotisen toiminnan kunniaksi: ”Kevättalvella järjestimme soittokunnan 45 vuotis toiminnan merkeissä konsertin johon valmistauduimme huolellisesti ja onnistui konsertti hyvin, lehtiartikkelit olivat kiitettävät” (STK 1945, Työväen arkisto). Työväenyhdistyksen 75-vuotishistoriikissa ei kyseistä juhlakonserttia mainita, vaikka moni muu konsertti saakin teoksessa maininnan. Myöskin Helena Honka-Hallilan teos *100 vuotta kotkalaista työväenliikettä* jättää 45-vuotisjuhlat mainitsematta samoin kuin Siukkolan kirjoittama soittokunnan 100-vuotishistoriikki. Kaikki lähteet sen sijaan kertovat vuoden 1946 Suomen Työväen Musiikkiliiton (STM) valtakunnallisista laulu- ja soittojuhlista, joita Kotka isännöi.<sup>15</sup>

Heinäkuun puolivälissä Kotkaan kokoontui 3 500 soittajaa ja laulajaa. Pääjuhlassa laskettiin olleen 11 500 henkeä, ja kaksipäiväisten juhlien kaikissa tapahtumissa 50 000 osallistujaa. [...] Kotkan vuoden 1946 juhlat onnistuivat niin musiikin, yleisön kuin taloudenkin puolesta. Kun valtio korotti liiton avustusta ratkaisevasti, ja se sai yksityisistä kulttuurivaroista huomattavaa tukea. STM:n aikaisemmista valtakunnallisista juhlista kerääntyneet rasitteet saatiin kerralla kuitatuiksi. (Siukkola 2000, 40–41.)

Vuoden 1946 toimintakertomuksessa kirjoitetaan, että kulunut vuosi on ollut soittokunnan vuosista kaikkein menestyksekkäin siihen mennessä (STK 1946, Työväen arkisto).

---

<sup>15</sup> STM:n laulu- ja soittojuhlien menestyksekkäällä isännöinnillä oli suuri merkitys kaupungille ja erityisesti sen työväenyhdistyksille.

50-vuotisjuhlien kynnyksellä tuli ajankohtaiseksi soittokunnan historiikin kirjoittaminen. Pommituksissa tuhoutuneiden asiakirjojen vuoksi koettiin tämä erittäin tärkeäksi tehtäväksi. Toivo Holopainen teki suuren työn kerätessään muistitietoa soittokunnan historian varhaisimmista vaiheista. (ks. esim. Siukkola 2000, 112.) Holopaisen keräämä historia-aineisto tarkistutettiin soittokunnan vanhimmillä jäsenillä (STK 1949, Työväen arkisto). 50-vuotishistoriikki on laaja kertomus, jonka avulla on selvästi yritetty kirjata ylös sodassa tuhoutuneet tiedot. Kirjoituksen keskipisteenä on historiallisten tapahtumien kuvailemisen lisäksi soittokunnan merkkihenkilöiden, kuten kapellimestareiden J. Taskisen ja S. Laineen sekä juhlassa palkittujen soittajaveteraanien esittely. (Historiikki 1950, Työväen arkisto.)

1900-luvun jälkimmäisen puoliskon merkittävimpiin soittokunnan kehittäjiin kuului Taskisen soittajakoulutuksessa soittamisen aloittanut Sulo Laine, josta kasvoi myös soittokunnan kapellimestari. Taskinen näki Laineessa sekä musiikillista että johtamiseen vaadittavaa potentiaalia ja lähetti hänet jo vuonna 1938 Tampereelle kapellimestarikurssille. (Siukkola 2000, 59.) 1946 perustettiin Kotka-Kymin musiikkiopisto ja soittokunta oli aktiivisesti mukana sekä perustamistyössä että opetus- ja hallintopuolen tehtävissä. Aloitteen musiikkiopiston perustamisesta teki Kotkan kaupungin musiikkilautakunta ja varsinaisen työn soittokunnan aktiivijäsenet Laine ja Holopainen. Laine opetti musiikkiopistossa kornetin ja trumpetin soittoa ja Holopainen teki työtä johtokunnassa. (Siukkola 2000, 106.) Laine johti soittokuntaa 30 vuoden ajan 1940-luvulta lähtien, opetti musiikkiopistossa kornetin ja trumpetin soittoa sekä toimi 15 vuotta Kotkan Kulttuurilautakunnan puheenjohtajana ja myöhemmin lähes yhtä pitkään sihteerinä. 1960-luvulla Laine sai Tasavallan presidentin myöntämän Directus Musices -arvonimen ja 1980-luvulla valtion taiteilijaeläkkeen. (Konserttiohjelma 1996, soittokunnan arkisto.)

1950-luvulle soittokunta siirtyi lähes kolmenkymmenen soittajan vahvuisena orkesterina (Historiikki 1950, Työväen arkisto). 1950-luvulla soittokuntaa alettiin kehittää kohti muotiin tullutta janitsaarisoittoa. Muutoksen myötä puupuhaltajia liittyi mukaan aikaisemmin torviseitsikkopohjalle rakentuneeseen orkesteriin. (Honka-Hallila 1992, 425.) Messinkinen yleissävy hävisi, kun sointiin saatiin mukaan huiluja, oboeita ja fagotteja. Soittimien ja niiden taitajien löytyminen kesti aikansa, mutta vähitellen uutta ohjelmistoa uudelle ja kasvavalle



kokoonpanolle saatiin kasaan. Soinnillisesti muutos oli suuri ja samalla ohjelmistokin muuttui monipuolisemmaksi. Siukkolan mukaan vuonna 1953 voi katsoa soittokunnan kokoonpanon muuttuneen vaskiyhtyeestä puhallinorkesteriksi. (Siukkola 2000, 49–50.)

1950-luvulla ja sen jälkeen soittokunnan kannalta merkittäviä henkilöitä sen historiassa ovat olleet hallituksen puheenjohtaja, tuubansoittaja Toivo Holopainen sekä kapellimestarit Sulo Laine, Lasse Jääskeläinen, Miika Jokipii, Jyrki Jääskeläinen, Eino Härkönen ja Anne Peltonen. Holopainen ei osallistunut soittokunnan taiteellisen puolen suunnitteluun, mutta käytännöllisissä ja sosiaalis-poliittisissa asioissa hän vaikuttaa olleen vuosikymmenien ajan soittokunnan keulahahmo ja puolestapuhuja.<sup>16</sup> Kapellimestarit johtivat soittokuntaa kukin oman ohjelmistonäkemyksensä mukaan aina kuitenkin huomioonottaen soittokunnan tason, soittajamäärän ja soitinkokoonpanon. Tärkeään konserttiin valmistautuessa soittokuntaa mahdollisuuksien mukaan laajennettiin ja puuttuvien soittimien soittajia palkattiin ammattilaista.

2000-luvun alussa soittokunnassa tehtiin päätös ryhtyä käyttämään nimeä Puhallinorkesteri Kotka. Nimenvaihdos toteutettiin vuonna 2003 ja siihen oli syynä toiminnan poliittisuuden luonnollinen vähentyminen, minkä vuoksi pitkää sosialidemokraatti-sanaa ei koettu enää tarpeelliseksi osaksi nimeä. *Kymen Sanomissa* 2.4.2003 on soittokunnasta koko sivun mittainen artikkeli, jossa mainostetaan tulevaa 90-vuotisjuhlakonserttia. Artikkelin alaotsikko on: ”Tilalle neutraalimpi nimi” ja kirjoituksessa mainitaan syyksi toiminnalliset ja markkinointiin liittyvät seikat. Soittokunnan puheenjohtaja Tapio Lampinen kommentoi lehtikirjoituksessa asiaa: ”Nimenmuutos oli välttämätön. Emme halua, että kukaan musiikin harrastaja jättää tulematta puhallinsoittokuntaamme sen takia, että nimessä on väärä puolue. Meille tuli sata vuotta täyteen muutama vuosi sitten, ja se aika riitti mielestäni vanhalle nimelle”. (Penttinen 2003.)

Soittokunnan toimitiloina toimivat lähes koko 115-vuotisen toimikauden ajan samat Työväentalon tilat, jotka soittokunta sai käyttöönsä jo 1900-luvun alussa. 1980-luvulla sosialidemokraattinen työväenyhdistys myi puolet talosta Kotkan kaupungille ja talo

---

<sup>16</sup> Siukkolan (2000, 59) kuvauksen mukaan ”Holopainen soitti kymmenet vuodet soittokunnan takarivissä. Muussa toiminnassa hän oli soittokunnan veturi”.

peruskorjattiin. Myöhemmin koko rakennus siirtyi Kotkan kaupungin omistukseen ja se sai nimen Kotkan konserttitalo. Konserttitalia vuokrataan myös ulkopuolisille ja siellä on Kymi Sinfoniettan konserttikauden lähes viikoittaisten esiintymisten lisäksi erilaista konserttitoimintaa läpi vuoden. Soittokunta lopetti harjoitustilojensa vuokraamisen syyskaudella 2015, koska se ei kyennyt enää maksamaan korkeaksi noussutta, kuukausittaista vuokrasummaa. Vuodelle 2014 laaditussa soittokunnan toimintasuunnitelmassa katsotaan vielä toiveikkaasti tulevaisuuteen:

Yleistä: orkesteritoiminnan tavoitteena on tuottaa viihdykettä soittajille ja kuulijoille. Kaikki soittamaan haluavat ovat tervetulleita orkesterin toimintaan mukaan. Soittamaan kelpaavat sekä vanhat konkarit että nuoremmat soittajat. Yhteistoimintaa Kotkan seudun musiikkiopiston orkestereiden ja kuorojen kanssa jatketaan edelliseen malliin ja orkesteri pyrkii olemaan hyvänä esikuvana nuoremmille soittajille, jotta innostus harrastukseen säilyisi myös myöhemmille ikävuosille. Orkesteri toimii hyvänä jatkona mm. musiikkiopistosta kasvaneille soittajille, jotka kaipaavat haastavampaa ohjelmistoa. (PKTS 2014, soittokunnan arkisto.)

Kesäkuussa 2014 soittokunnan johtokunnan kokouspöytäkirjassa mainitaan: ”Koska kulut ylittävät jatkuvasti tulot, päätettiin, jos STSL:n rahastolta ei saada vuokra avustusta on etsittävä halvempi harjoitustila” (SJKP 2.6.2014, soittokunnan arkisto). Vuodet 2014–2015 orkesteri kamppaili kasvaneiden vuokramenojen kanssa kuukaudesta toiseen. Varoja yritettiin kerätä soittokeikkoja tekemällä ja halvempia harjoituspaikkoja etsittiin. Lopulta tilaongelma ajoi soittokunnan päätökseen toiminnan lopettamisesta.

Soittokunnan talous: Harjoitussalivuokra 500e/kk soittokunnan tililtä. Työväenyhdistyksen edustaja [...] sanoi, että soittokunta voi anoa Työväenyhdistykseltä avustusta vuokratiloihin. [...] soittokunta voi muuttaa harjoittelemaan Karhulaan samoihin tiloihin kuin Läntinenkin [Karhulan Läntinen soittokunta]. Soittokunnat voivat yhdistyä ja toimintaa avustettaisiin kunnallisjärjestön kautta ? Työväenyhdistykset tuskin vastustaisivat yhdistymistä. Soittokunta voi myös sulautua Läntiseen, jolloin POK [Puhallinorkesteri Kotka] lopetettaisiin. (PKJKP 14.9.2015, soittokunnan arkisto.)

Samassa pöytäkirjassa lukee vielä, että syyskonsertti perutaan ja että seuraava kokous pidettäisiin jo viikon päästä: 21.9.2015. Tästä kokouksesta en löytänyt pöytäkirjaa soittokunnan arkistosta. Pöytäkirjassa 14.9.2015 ovat näkyvillä soittokunnan viimehetkien pelastusyriytykset. Erilaisia ratkaisumahdollisuuksia oli pyöritelty jo pidemmän aikaa. Soittokunta päättyi pöytäkirjassa viimeisenä mainittuun ratkaisuun. Puhallinorkesteri Kotka soitti toimikautensa viimeisen konsertin kirkkokonsertin muodossa joulukuussa 2015. Suuri

osa soittajista siirtyi jatkamaan harrastusta Karhulan Läntiseen soittokuntaan. (PKJKP 14.9.2015, soittokunnan arkisto.)

## 4.2 Ohjelmisto

Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunnan ohjelmisto on sen toiminnan aikana muokkautunut perinteisen suomalaisen työväensoittokunnan ohjelmiston mukaisesti. Perinteisellä työväensoittokunnan ohjelmistolla tarkoitan torviseitsikko- ja puhallinorkesteriohjelmistoa, joka on muodostunut työväensoittokunnalle tyypillisissä tilaisuuksissa esiintymistä varten. Tällaisia esiintymisiä ovat olleet erilaiset marssisoitot, kuten vappumarssit, kulkueet, puisto- ynnä muut ulkoilmasoitot, työväenyhdistyksen tilaisuudet ja ilmat tanssisoittoineen. Soittokunnat pitivät myös omia konsertteja, joiden lipputuloilla usein kerättiin varoja erilaisiin hankintoihin tai matkoihin. Työväenyhdistysten tilaisuudet ovat Suomessa kuuluneet usein soittokuntien velvollisuuksiin, joita vastaan soittokunnat ovat saaneet yhdistyksiltä esimerkiksi harjoitustilat käyttöönsä. Tilaisuudet ovat olleet kaikkea vappumarsseista ja ansiomerkkien jakotilaisuuksista hautajaisiin. Siukkola (2000, 75) puhuu ”käyttömusiikista”. Sana kuvaa hyvin sitä, että varsinkin 1900-luvun alussa tietynlaista torvimusiikkia tarvittiin eri yhteyksissä. Käyttömusiikki koostui lähinnä marsseista, valsseista, alkusoitoista ja erilaisista potpureista. Myös kansanlaulusovituksia ja hengellistä musiikkia soitettiin paljon.

Jotta yhtyesoittoa päästiin harjoittelemaan, tarvittiin tietysti tasoltaan ja aatteeltaan sopivaa nuottimateriaalia. Vuonna 1920 tätä kasvanutta tarvetta silmällä pitäen perustettiin Suomen Työväen Musiikkiliitto (STM). Sen tarkoituksena oli tukea työväen kuorojen ja soittokuntien toimintaa julkaisemalla nuotteja, tilaamalla ja sovittamalla sävellyksiä, kouluttamalla musiikinjohtajia ja järjestämällä esimerkiksi sävellyskilpailuja, musiikkikursseja ja erilaisia musiikkitapahtumia. (Hurri 1982, 18–20.) STM työllisti muun muassa sellaisia säveltäjänimiä kuin Emil Kauppi, Knut Kangas ja Arvo Vehviläinen. Heiltä tilattiin työväenaatteeseen ja työväen tilaisuuksiin sopivaa musiikkia. Juhlasävellyksiä STM tilasi myös esimerkiksi Armas Maasalolta ja Armas Järnefeltiltä. Mainituista säveltäjistä Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunta tilasi juhlasävellyksen Vehviläiseltä vuonna 1950. (Siukkola

2000, 77–79.) STM:n merkitys sävellysten tilaamisessa, ohjelmiston sovittamisessa ja nuotiston kasvattamisessa ja hoitamisessa Suomessa on ollut merkittävä. Varkautelaisen teollisuusyhteisön musiikkitoimintaa tutkinut Vesa Kurkela (1983, 101) kertoo, että STM:n perustamisella 1920-luvun alussa oli huomattava vaikutus työväensoittokuntien ja -kuorojen nuottimateriaalien hankintaan. Liitto piti nuottien hinnat edullisina, mutta ”silti varattomat kuorot ja orkesterit tilasivat usein vain yhden näytekappaleen, josta sitten eri äänet jäljennettiin käsin omiin nuottikirjoihin”. Kuvatun kaltaisia käsin jäljennettyjä stemmoja on Kotkassakin soittokunnan nuotistossa valtavat määrät. Tätä nykyä, STM:n viettäessä vuonna 2020 100-vuotisjuhliaan, profiloituu liitto musiikin harrastustoimintaa tukeväksi järjestöksi. Sana ”työväki” näkyy yhä liiton nimessä mutta toiminnan painotus on neutraalisti harrastustoiminnassa. (Suomen Työväen Musiikkiliitto, s.a.)

Tutkimuskohteeni kohdalla puhutaan pelkästä torvimusiikista aina 1950-luvulle asti. Vasta silloin alkoi puupuhaltimia tulla mukaan orkesteriin. Kurkela (1983, 101) toteaa varkautelaisen työväenmusiikin tutkimuksessaan, miten valmiita seitsikkosovituksia oli hankala saada, varsinkin kun niitä oli hankkimassa lähes varaton työväensoittokunta. Minunkin aineistostani selviää, että soittokunta oli usein työväenyhdistyksen ja soittokunnan yhteisissä kokouksissa pyytämässä avustusta tai lainaa nuottien hankkimista varten. Kurkela (1983, 30, 108) jakaa tutkimuksessaan työväen soitto- ja lauluyhtyeiden ohjelmiston kahteen tyyliin erilaiseen linjaan: toinen pohjautuu kansanomaisen musiikkiin ja toinen taidemusiikkiin. Kansanomaisen musiikin linja koostuu kansan- ja populaarimusiikin kappaleista, lähinnä yksiaanisesti esitettävistä joukkolauluista, kisällilauluista ja kupleteista. Taidemusiikin linjaan kuuluvat moniääniset kuoro- ja soittokuntasävellykset. Kurkelan (1983, 107) mukaan työväensoittokuntien kehityshistoria liittyy ne vahvasti taidemusiikin traditioon. Tällä hän tarkoittaa musiikin harjoitteluun ja esittämiseen liittyviä käytäntöjä, kuten kurinalaisuus, kapellimestarit, moniääniset sovitukset ja nuoteista soittaminen. Kansanmusiikin traditioon taas liittyy soittokuntien ohjelmiston suuri kansanlaulusovitusten määrä ja tanssimusiikin soitto työväeniltoissa pelimanniyhtyeiden tapaan. Kärjistäen voisi puhua samanlaisesta vastakkainasettelusta, mikä on tyypillistä koko suomalaiselle musiikkikulttuurille, eli jako niin kutsuttuun vakavaan ja kevyeen musiikkiin. Työväenyhdistysten kuoroissa ja soittokunnissa kuitenkin laulettiin ja soitettiin aina

kulloisenkin tilaisuuden vaatimaa musiikkia, oli sitten kyse taidemusiikkipainotteisesta tai kansanomaisempaa ohjelmistoa sisältävästä tilaisuudesta. (Kurkela 1983, 30–31.)

Kun työväensoittokunnalta haluttiin työväenaatteeseen sopivaa musiikkia, kaivettiin nuotistosta esille *Työväenmarssi* ja *Marseljeesi*. *Työväenmarssi* on tämän tutkimuksen kannalta kiinnostava, sillä sekin on alkujaan tilaussävellys. Se tilattiin Helsingin Johanneksen kirkon urkurilta ja Helsingin Työväenyhdistyksen kuoronjohtajalta Oskar Merikannolta Helsingin Työväenyhdistyksen 10-vuotisjuhlallisuuksiin, joita vietettiin vuonna 1894. (Gronow 1971, 23.) Monet muutkin marssit olivat suosittuja työväenyhdistysten tilaisuuksissa, sillä niiden koettiin voimistavan yhteenkuuluvuuden tunnetta (Kurkela 1983, 111). Marssit ovat säilyttäneet suosionsa soittokuntien ja puhallinorkestereiden ohjelmistoissa. Tutkimuskohteeni konserttiohjelmia selaillessa huomaa, että ihan viime vuosiin asti tilaisuus usein sekä alkaa että päättyy marssilla tai marssimaisella sävellyksellä. Joskus marssin tilalla on konsertin alussa alkusoitto, mutta sekin useimmiten poljennoltaan marssin kaltainen, reipas ja juhlava. Työväenmusiikin osuus soittokunnan ohjelmistossa väheni vuosikymmenten myötä. Omiin konsertteihinsa soittokunta harjoitteli sen hetkisen johtajansa valitseman ohjelmiston.

Soittokunnan ensimmäinen pidempiaikainen johtaja oli Johan Taskinen. Hänen johtajakautensa alkoi 1912 ja päättyi 1930-luvun lopulla. Taskinen kuitenkin vaikutti soittokunnan asioissa aina 1960-luvulle asti. Muistitiedon mukaan Taskinen oli luonteeltaan perusteellinen ja pedagogisesti etevä johtaja. Hänet muistetaan erityisesti skaaloistaan, joita hän soitatti aina harjoituksissa. Kansalaissodan jälkeen vuonna 1921 Taskinen aloitti nuorten soittajien kouluttamisen. Siten hän varmisti, että soittajia on soittokunnassa tulevaisuudessakin. Taskisen aikana luotiin pohja soittokunnan toiminnalle ja soittajat oppivat kärsivällisen johtajan opissa soittamaan sekä yksin että yhdessä. Ohjelmisto koostui perinteisestä torvisoitto-materiaalista, jota soitettiin pääasiassa työväenyhdistyksen omissa tilaisuuksissa. Soittajisto oli toiseen maailmansotaan asti vahvimmillaan noin kahden seitsikon suuruinen. (Siukkola 2000, 49, 57–58.)

Soittokuntaa 1940–1960-luvuilla johtaneen Sulo Laineen ohjelmisto oli selkeästi kallellaan taidemusiikkiin. Laine näyttää suosineen sellaisia säveltäjiä kuin F. Chopin, R. Strauss, F. Lehár, E. Kalman, G. Verdi, G. Rossini, G. Meyerbeer, G. Bizet ja P. Tšaikovski. Laine harjoitutti soittokunnalla paljon ooppera- ja operettisävellyksiä, suosittuja olivat erityisesti alkusoitot. Usein konserttiohjelmassa oli myös konserton säestys. Konsertot olivat pääasiassa J. Haydnin ja W. A. Mozartin puhallinkonserttoja. Laine soitatti melko paljon samoja sävellyksiä konsertista toiseen. Usein konsertti alkoi Meyerbeerin *Kruunajaismarssilla* oopperasta *Profeetta*, minkä jälkeen seurasi jokin ooppera-alkusoitto, kuten esimerkiksi Rossinin *Sevillan parturi*. Ennen väliaikaa oli vielä ohjelmassa konserton säestys. Usein konsertissa oli myös suomalainen sävellys, kuten esimerkiksi Kasken *Vienankarjalainen rapsodia*. Lähes aina konsertti loppui marssiin, hyvin usein Halvorsenin *Pajarien tuloon*. (Konserttiohjelmat 1943–1966, soittokunnan arkisto.)

Uskon, että Laineen suosima, vaativa taidemusiikkipainotteinen ohjelmisto teetti soittajien lisäksi hänelle itselleen johtajana paljon työtä. Vastapainoksi näille konserteille Laine tarjoi kuulijoille myös Kansankonsertti-nimellä esitettäviä kokonaisuuksia, joissa paino oli suomalaisessa musiikissa. Hän järjesti myös kirkko- ja nuorisokonsertteja sekä erityisiä valssi- ja marssimatineoita. Konserttikokonaisuuksien nimissä näkyy hyvin Kurkelan (1983, 30) mainitsema jako kansan- ja taidemusiikin linjaan: kumpaakin linjaa toteutettiin, mikä oli tyypillistä työväensoittokunnille. Laine teki paljon yhteistyötä paikallisten kuorojen ja lähialueiden muiden soittokuntien kanssa. Omia konsertteja soittokunnalla oli tapana pitää kaksi kaudessa, ensimmäinen syksyllä ja toinen keväällä. Usein konserttien nimikin oli syys- tai kevätkonsertti. Tämä perinne jatkui soittokunnan toiminnan loppuun asti. Ohjelmiston vaativuudesta päätellen Laineen johtajakaudella soittokunta meni varmasti kehityksessä eteenpäin. Hänen aikanaan tapahtui myös suuri soinnillinen muutos puupuhaltajien mukaantulon myötä 1950-luvulla. Muutos laajensi ohjelmistoa entisestään ja muutti orkesterin soinnin pehmeämmäksi ja monipuolisemmaksi.

Iltamissa soittaminen oli soittokunnalle tärkeä tulolähde. Kurkela (1983, 108) jaottelee varkautelaisten torvisoittajien iltamarepertuaarin seuraaviin luokkiin: 1) alkusoitot ja potpurit, 2) salonkimusiikki, 3) marssit, 4) valssit, 5) kansanlaulut, 6) kansantanssit, 7)

afroamerikkalaista alkuperää olevat sävelmät ja 8) muut, kuten maakunta- ja kansallislaulut, hymnit, kuorolaulusäestykset ja fanfaarit. Kurkelan tutkimus kuitenkin käsittelee työväen soittokuntien ohjelmistoa iltama-perinteen aikakaudella, joka vähenee merkittävästi 1960-luvulle tultaessa. Samankaltainen ohjelmiston luokittelu on mahdollinen myös tutkimani soittokunnan ohjelmiston osalta. Iltamarepertuaarin lisäksi tutkimani soittokunnan ohjelmistoluokitukseen voisi lisätä konserttirepertuaarin. Se pitäisi sisällään 1) näyttäviä konserttikappaleita, 2) ooppera-, operetti- ja musikaalisävellyksiä, 3) elokuva- ja viihdemusiikkia, 4) sovituksia suosituista ulkoeurooppalaisista sävelmistä, 5) puhallinorkesterisarjoja, 6) suomalaista puhallinorkesterimusiikkia ja sovituksia suomalaisten säveltäjien teoksista sekä 7) erilaisiin juhlatilaisuuksiin sopivaa taidemusiikkia. Konserttirepertuaari lisääntyi soittokunnan ohjelmistossa 1960-luvulta eteenpäin. Soittokunnan ohjelmiston muodostumiseen vaikuttivat suuresti kapellimestarit, jotka melko vapaasti saivat vaikuttaa oman johtajakautensa musiikkivalintoihin.

Laineen kauden jälkeen soittokuntaa johti Lasse Jääskeläinen (1962–67). Hän jatkoi pitkälti samalla taidemusiikkilinjalla kuin Laine, mutta joukossa alkoi olla myös musikaalisävelmiä ja sovituksia uudesta amerikkalaisesta viihdemusiikista. Jääskeläisen aikana soittokunnan koko oli vahvimillaan 35 soittajaa. 1970-luvulla soittokunnalla oli useita eri johtajia, kunnes vuonna 1981 soittokuntaa ryhtyi johtamaan Miika Jokipii. Hänen kaudellaan esitettiin perinteisten ja paikkansa konserttiohjelmissa vakiinnuttaneiden marssien ja alkusoittojen lisäksi muun muassa sovituksia L. Andersonin, A. Lloyd-Webberin, L. Bernsteinin, J. Lennonin ja P. McCartneyn sävellyksistä. Konserttien joukossa oli paljon myös kirkkokonsertteja vakavammalla ohjelmalla. Vuonna 1985 johtajaksi tuli Jyrki Jääskeläinen, jonka kausi kapellimestarina kesti 15 vuotta. Omien sanojensa mukaan hän haastoi soittokuntaa lisäämällä vaikeusastetta jokaisessa konsertissa. Jääskeläinen kertoo Siukkolan (2000, 60) haastattelemana: ”Soittokunnalla on ollut vaikeita ohjelmia. Jokaiseen konserttiin olemme ottaneet jotain uutta musiikkia, tosi vaativiakin kappaleita. Jälkeenpäin olen ajatellut, että soittivat ne pirut vielä senkin. Voin sanoa, että melkein kaikista konserteista on jäänyt onnistumisen maku.” Jääskeläinen piti ohjelmistossa myös perinteistä työväenmusiikkia, klassista musiikkia, sovituksia elokuvamusikista ja iskelmistä sekä ”jatsahtaviakin

kappaleita” (Siukkola 2000, 61). Jääskeläisen kauden aikana tilattiin kaksi soittokunnan juhlasävellyksistä: samat teokset, jotka analysoin tässä tutkimuksessa.

100-vuotisjuhlakonsertin jälkeen soittokuntaa ryhtyi johtamaan Eino Härkönen. Härkösen aikana soittokunnan nimeksi vaihtui Puhallinorkesteri Kotka. Ohjelmistostolinjauksista hän kertoo *Kymen Sanomien* artikkelissa 2.4.2003: ”Nimenmuutoksen ohella soittokunnan musiikkitarjonta on viime vuosina laajentunut [...]. Uudemman tyylin musiikille on tullut tilaa, mutta vappuparaatissa soitamme toki perinteistä työväenmusiikkia”. (Penttinen 2003.) Kommentin perusteella Härkösen taiteellinen linja jatkui melko samanlaisena kuin Jääskeläisen: uutta ohjelmistoa otettiin perinteistä unohtamatta. Vuodet 2005–2015 orkesteria johti Anne Peltonen. Vuoden 2005 toimintakertomuksen mukaan Peltosen aloittaminen tahtipuikoissa motivoi selvästi soittajia, mikä näkyi läsnäolossa viikoittaisissa harjoituksissa. Peltosen myötä myös uusia soittajia saatiin orkesteriin. (PKTK 2005, soittokunnan arkisto.) Jääskeläinen (h2017, 06:37–07:00) kertoo, että Peltonenkin tykkäsi ottaa harjoitettavaksi uutta ohjelmistoa. Hänen kaudellaan tehtiin huomattavan paljon yhteiskonsertteja paikallisen nuorisosoittokunnan, nuorisokuorojen ja myös vantaalaisen Puhallinorkesteri Louhen kanssa. 110-vuotisjuhlakonsertin arviossa *Kymen Sanomissa* 12.4.2010 sanotaan: ”Kapellimestari Anne Peltosen johdolla orkesteri voi katsoa luottavaisin mielin tulevaisuuteen. Nuoria soittajia nousee sen riveihin jatkamaan pitkää perinnettä”. (Dolk 2010.)

Ohjelmistoa analysoidessa huomaa, että työväenmusiikki ja vappumarssit kuuluivat soittokunnan toimintaan alusta loppuun asti. Perinteisten soittotehtävien lisäksi huomionarvoista on, että soittokunnan musiikkityylien skaala ohjelmistossa oli huomattavan laaja: perinteisistä marsseista ja valsseista soittokunta siirtyi luontevasti klassismin ajan konserttojen säestystehtäviin sekä ooppera-alkusoittojen ja elokuvasävelmien tulkitsijoiksi. Ohjelmisto kasvoi erittäin monipuoliseksi ja harrastelijasoittajille vaativaksi.

#### 4.3 Kymmenvuotisjuhlat ja tilaussävellykset

Tässä luvussa kerron soittokunnan kymmenvuotisjuhlien valmisteluista ja sävellysten tilausprosesseista. Soittokunnan kymmenvuotisjuhliin tilattuja sävellyksiä on kaiken



kaikkiaan kuusi, joista kaikista kerron lyhyesti tässä luvussa. Tiedot teoksista ja niiden tilaamisesta on kerätty yhteen soittokunnan historiikeista, arkistoaineistosta ja henkilöhaastatteluista. Ensimmäisen kerran soittokunta tilasi sävellyksen vuoden 1950 juhlakonserttia varten ja viimeiseksi jäänyt sävellystilaus esitettiin säveltäjälle vuoden 2000 juhlakonserttia varten. Vuosien 1950–70 tilausteokset ovat yksiosaisia, vuoden 1980 sävellyksessä on kolme osaa ja vuosien 1990 ja 2000 teokset ovat neliosaisia. Ensimmäisten kymmenvuotisjuhlien järjestelyistä ja etenkin sävellysten tilaamisesta ei ollut suoraa muistitietoa saatavilla, joten asioiden kulkua oli vaikeampi selvittää kuin myöhempien tilausten. Tästä syystä vuosien 1950, 1960 ja 1970 sävellystilausten prosesseissa on enemmän aukkoja kuin myöhemmissä. Kolmen viimeisen sävellyksen tilaamisesta ja esittämisestä oli kulunut suhteellisen vähän aikaa, joten tapahtumien taustoista oli mahdollista saada lisätietoa haastattelujen kautta.

#### 4.3.1 Arvo Vehviläinen: *Kaupunki meren rannalla* (1950)<sup>17</sup>

Koska soittokunnan 40-vuotisjuhlat olivat peruuntuneet sodan vuoksi, haluttiin 50-vuotisjuhliin panostaa toden teolla. Juhlia alettiin suunnitella jo kaksi vuotta aikaisemmin. Toiminnan aktivoituminen näkyy kokouspöytäkirjoissa: kokouksia on usein ja suoritettavia tehtäviä jaetaan vastuuhenkilöiden kesken. (SJüHTJKP 15.1.1950, Työväen arkisto). Ensimmäiseksi päätettiin, että historiikki kirjoitetaan ja siitä huolehtii Toivo Holopainen (SHKP 6.1.1948, soittokunnan arkisto). Juhlakonserttia varten perustettiin monenlaisia toimikuntia, jolloin vastuuta saatiin jaettua myös muiden aktiivisten jäsenten kesken. Yksi toimikunnista oli 50-vuotisjuhlatoimikunta, jonka oli määrä huolehtia kaikesta juhliin liittyvästä (SVKP 8.1.1950, soittokunnan arkisto). Arkistoaineiston perusteella soittokunta vaikuttaa olleen 1950-luvulle tultaessa elinvoimainen ja toiveikkaasti tulevaisuuteen katsova yhteisö. Menneiden vuosien haasteet olivat varmasti vahvistaneet yhteenkuuluvuuden tunnetta. Soittoharrastuksen elvyttyä suurten mullistusten ja menetysten jälkeen päätti soittokunta tilata juhlakonserttia varten sävellyksen työväenmusiikkipiireissä arvostetulta

---

<sup>17</sup> Vuosiluvulla viitataan vuoteen, jolloin juhlakonsertti pidettiin, mikä on myös soittokunnan tasakymmenvuosi. Vuosiluku ei siis kerro sävellyksen valmistumisvuotta. Useimmissa tapauksissa sävellys on valmistunut jo aikaisemmin.

säveltäjältä Arvo Vehviläiseltä. 50-vuotisjuhlista voi katsoa soittokunnan sävellystilausten perinteen alkaneen.

1950-luvulle tultaessa soittokunnassa oltiin iloisia Työväentalon remontin valmistumisesta ja siitä, että oltiin vihdoinkin päästy takaisin harjoittelemaan omiin tiloihin (STK 1949, Työväen arkisto). Juhlakonsertin harjoittamisesta on myös pöytäkirjamerkintä, jossa ohjelmiston harjoittelulle on päätetty varata koko syyskausi 1949, jotta soitettava ohjelmisto saadaan kuntoon maaliskuisen konserttiin (SHKP 6.1.1949, soittokunnan arkisto). Lokakuun 29. päivänä vuonna 1949 Toivo Holopainen lähestyi kapellimestari Arvo Vehviläistä kirjeellä:

Terve mieheen. Kiitos siintä lähetyksestäsi jonka sain viime maanantaina. [...] Eilen olimme koko sakin harjoituksessa ja tulimme samaan tulokseen kuin Sinäkin. Kappale on parhaasi ja sointuu verrattain hyvin. Se on kautta linjan kansantajuinen ja kaunis. Otamme sen 50 v. juhlamme ohjelmistoon. Meillä tulee muuten jyry ohjelma. [...] Kuuleppas nyt, eiköhän aleta jo puhumaan niistä ekonoomisista puolistakin, eli mitä me olemme nyt Sinulle velkaa? Olisi sekin nyt mukavaa tietää kun teemme parhaillaan juhlien kustannus laskelmaa. [...] On kaiketi parasta lopettaa tällä kertaa, terve vain. (K50, soittokunnan arkisto.)<sup>18</sup>

Soittokunta on kirjeestä päätellen saanut Vehviläiseltä stemmat lokakuussa vuonna 1949. Kirjeessä mainittu ”jyry” ohjelma piti sisällään Këller–Bëlan *Ràkòczy ouverturen*, Wallacen *Maritana ouverturen*, Lisztin *Unkarilaisen rapsodian no. 2*, Vehviläiseltä tilatun *Kaupunki meren rannalla* -sävellyksen, Tšaikovskin *Italialaisen Capriccion* ja Friedmanin *Slaavilaisen rapsodian*. Ohjelmasta sanotaan, että se oli ”amatööri soittokunnalle hyvin vaativa, josta johtuen soittokunta joutui pitämään muutaman ylimääräisen harjoituksen” (STK 1950, Työväen arkisto). Kotkan Teatteritalossa 5.3.1950 pidetyn juhlakonsertin ohjelmassa on *Kaupunki meren rannalla* -sävellyksen kohdalla merkintä ”(sävelletty tilaisuutta varten)”. Holopaisen ja Vehviläisen välisestä kirjeenvaihdosta päätellen oli säveltäjä konsertissa läsnä. (K50, soittokunnan arkisto.) Tilaussävellyksen kokoonpano koostuu kahdesta klarinetista, kolmesta kornetista, kahdesta altto- ja tenoritorvesta, baritonitorvesta, kahdesta bassotorvesta ja lyömäsoittajasta. (Vehviläinen 1949.) Kokoonpanon voi päätellä olleen sama koko juhlakonsertissa, jolloin klarinetit olisivat ainoat puupuhaltimet vaskien joukossa.

---

<sup>18</sup> Kirjeessä mainittuihin ”ekonoomisiin puoliin” ei lähdeaineistossa enää palattu, joten maksu sävellyksestä on kaiketi hoidettu yksityisesti, virallisten tulo- ja menolaskelmien ulkopuolella.

#### 4.3.2 Ahti Karjalainen: *Hakkaa päälle* (1960)

Vuoden 1960 juhlaconsertissa kantaesitettiin säveltäjä Ahti Karjalaisen teos *Hakkaa päälle*. Siukkolan (2000, 79) mukaan sävellys ei ollut varsinaisesti tilaus, mutta sen kantaesitys tapahtui juhlaconsertissa. Sävellystä ei löytynyt soittokunnan nuotistosta, joten en pysty kertomaan sävellyksen tarkkaa kokoonpanoa. Työväenyhdistyksen 75-vuotishistoriikin mukaan soittokunnan vahvuus oli konsertissa 36 soittajaa (Kivimäki 1963, 147).

Juhlaconsertin suunnittelutyössä oltiin liikkeellä reilua vuotta aikaisemmin. 1960-luvulle tultaessa soittokunta oli alkanut kehittyä torvisoittokunnasta puhallinorkesteriksi. Muutos kokoonpanossa näkyy 60-vuotisjuhlaconsertin ohjelmassa. Konsertti pidettiin Kotkan Työväentalossa 6.3.1960. Sulo Laineen johtamassa konsertissa soitettiin Meyerbeerin *Kruunausmarssi* oopperasta *Profeetta*, Rossinin Alkusoitto oopperasta *Wilhelm Tell*, Karjalaisen Alkusoitto *Hakkaa päälle* (aihe 30-vuotisen sodan marssista), Linnalan *Suomalainen sarja N:o 1* ja Sibeliuksen *Finlandia*. (Konserttiohjelma 1960, soittokunnan arkisto.) Työväen arkistosta löytyneessä toimintasuunnitelmassa juhlaconsertista kerrotaan seuraavalla tavalla:

Kotkan Sos.dem. Työväenyhdistyksen soittokunnan kevätkauden toiminta keskittyy nyt pääasiassa 60-v. juhlamme järjestelyyn [...]. Ohjelmassa on jotakin erikoista m.m. musiikkiopistonjohtajan säveltäjä Ahti Karjalaisen *Hakkaa päälle* alkusoitto. Tämä meidän esityksemme on tietävästi teoksen kantaesitys puhallinsoittimilla. Tämä verrattain omalaatuinen teos on amatöörisoittajille hyvin vaativa suoritus. (K60, Työväen arkisto.)

Tämä dokumentti on ainoa, jossa kerrotaan juhlasävellyksestä. Luetun perusteella sävellys on erikoinen, omalaatuinen ja amatöörisoittajille vaativa. Hieman kysymyksiä herättää kohta: ”tietävästi kantaesitys puhallinsoittimilla”. Sävellys saattoi siis jo olemassa ja juhlaconsertissa siitä kuultiin uuden sovituksen kantaesitys. Juhlaconsertin ohjelmalehtisessä teoksella on myös lisänimi *aihe 30-vuotisen sodan marssista*, minkä lisäksi sanotaan, että *Hakkaa päälle* olisi alkusoitto. Teos saattaa siis olla osa jotakin suurempaa kokonaisuutta, kuten puhallinorkesterisarjaa, tai se voi olla itsenäinen alkusoitto ilman jatko-osia.

Myös 60-vuotisjuhlien järjestämistä varten oli soittokunta keskuudessaan perustanut juhlatuimikunnan, jonka vastuulle asioiden hoito annettiin. Konsertin jälkeen juhlatuimikunnan kokouksessa oltiin yhtä mieltä siitä, että juhlaconcertti oli onnistunut hyvin. Kokouksessa käytiin läpi saadut lahjoitukset, jotka soittokunnan täyttäessä vuosia olivat perinteisesti varsin avokätisiä. Soittokunta sai 60-vuotislahjaksi muun muassa barytonisaksofonin, huilun, B-tuuban, rumpusarjan ja 62.000 markkaa rahaa soittimien ostamista varten. (SJUKP 15.3.1960, Työväen arkisto.)

#### 4.3.3 Tauno Marttinen: *Parnasso* (1970)

Soittokunta teetti historiikin jälleen 70-vuotisjuhlien yhteydessä. Historiikin toimitti soittokunnan nimeämä historiikkitoimikunta puheenjohtajanaan Toivo Holopainen. Tämän toimikunnan lisäksi 70-vuotisjuhliin liittyvistä asioista huolehti ohjelma- ja juhlatuimikunta. (SHTJKP 3.11.1969, Työväen arkisto) Ohjelma- ja juhlatuimikunnan tehtäviin kuului esimerkiksi juhlien musiikkiohjelman laatiminen, aikatauluttaminen, juhlapaikan tarkoituksenmukaisuudesta huolehtiminen ja lavalla mahdollisesti tarvittavista lisälaitteista huolehtiminen (SHKP 9.10.1969, Työväen arkisto). Arkistoaineiston mukaan juhlia varten oli haettu apurahaa Kymen läänin taidelautakunnalta, mutta pöytäkirjoihin ei ole merkitty saatiinko avustusta (SHTJKP 3.11.1969, Työväen arkisto).

Siukkolan (2000, 79) mukaan vuoden 1970 juhlallisuuksiin tilattiin sävellys Tauno Marttiselta. Sävellyksen nimi on *Parnasso*, *Juhlasoitto* ja soittokunnan nuotistosta löytyneessä partituurissa lukee myös sovittaja Teppo Lindholmin nimi (Marttinen s.a.). Soittokunnan 1960-luvun lopun kokouspöytäkirjoissa tai toimintakertomuksissa ei säveltäjää tai sävellyksen tilaamista käsitellä (SKP & STK 1967–1970, Työväen arkisto). En tiedä, mistä Siukkola on saanut tiedon Marttiselle kohdistetusta tilauksesta, sillä arkistoaineiston perusteella ei voi päätellä, että *Parnasso* olisi ollut varta vasten tälle orkesterille tilattu teos. *Parnassosta* ei ole merkintöjä tutkimusaineistossa, eikä mahdollisia sävellyspalkkioita löydy soittokunnan kirjanpidosta. Myöskään minkäänlaista kirjeenvaihtoa soittokunnan ja säveltäjän välillä ei ole säilynyt. Sävellys on kaiken kaikkiaan poikkeava soittokunnan tilaussävellysten kokonaisuudessa. Soittokunnalla ja säveltäjä Marttisella ei aineistosta saatujen tietojen

perusteella ole ollut aikaisempaa yhteistyötä, eikä toistensa tuntemista. Myöskään sävellyksen partituuria analysoitaessa ei nouse esiin viittauksia tilaajaan tai Kotkan kaupunkiin. Marttisen sävellysluettelosta löytyy *Parnasso*-niminen teos, mutta sen kokoonpano on aivan toisenlainen. On mahdollista, että Marttinen tai sovittajana mainittu Lindholm muokkasi soittokunnan tarpeisiin jo valmiina olleesta teoksesta soittokunnalle sovituksen.<sup>19</sup>

Maaliskuun kahdeksantena päivänä vuonna 1970 Kotkan Työväentalossa pidetyn juhlakonsertin ohjelma alkoi Marttisen *Parnassolla*. Sen jälkeen ohjelmassa seurasi Mozartin Käyrätorvikonsertto nro 3 solistinaan Kauko Liukkonen, Beethovenin *Egmont-alkusoitto* ja Hedmanin *Sven Dufva -alkusoitto*. Konsertin johti Sulo Laine. (Konserttiohjelma 1970, soittokunnan arkisto.) Vaikkei *Parnasso* varsinainen uusi tilaussävellys olisikaan ollut, kertoo sen mukanaolo konserttiohjelmassa halusta luoda juhlallisuuden tuntua konserttiin. Juhla-alkuinen lisänimi esiintyy muissakin juhlakonserttia varten tilatuissa tai hankituissa sävellyksissä tai niiden osissa (vrt. esim. Pekkanen: *Juhlakuvia*; Nissilä: *Music for Eaglets*, osa IV *Festeggiamento*). Soittokunnan 70-vuotishistoriikissa näkyy jälleen soittokunnan oman työn arvostaminen, mikä nostetaan tärkeään asemaan myös koko kaupungin mittakaavassa:

Soittokuntamme on vuosien kuluessa kouluttanut satoihin nousevan soittajakaartin. [...] Aktiivisen soittajan ura on raskas, varsinkin varsinaisen leipätyön ohella suoritettuna. Siitä huolimatta soittimet soivat, harrastus jatkuu tiiviinä. Mutta soittoharrastus on myös voiman antaja. Itsensä kehittäminen ja uusiin tavoitteisiin ponnistaminen tuovat elämälle uutta sisältöä, joka ei ole rahalla mitattavissa. Ja kun ajatteleamme omaa soittokuntaamme, jotain se on antanut myös kansan kokonaisuudelle, puhumattakaan siitä, että sillä on ollut oma tärkeä paikkansa oman kaupunkimme musiikkiriennöissä. Se on ollut monessa tapauksessa herättäjänä, aloitteen tekijänä ja liikkeelle panevana voimana. Monet näistä aloitteista ovat toteutuneet, kuten tänä päivänä itse kukin voimme todeta. (Historiikki 1970, Työväen arkisto.)

Mainituilla aloitteilla viitataan musiikkiopiston ja konserttikannatusyhdistyksen perustamiseen. Kumpikin toimii Kotkassa aktiivisesti edelleen (2020).

#### 4.3.4 Arthur Fuhrmann: Sarja puhallinorkesterille (1980)

---

<sup>19</sup> *Parnassoon* liittyviä asioita on hankala selvittää, koska tapahtumista on kulunut jo yli 50 vuotta. Suoraa muistitietoa ei ole enää saatavilla, eikä arkistoaineistosta löytynyt mitään tietoa asiasta.

Vuoden 1980 juhlakonserttia varten kohdistettiin sävellystilaus säveltäjä ja kapellimestari Arthur Fuhrmannille. Sarja puhallinorkesterille on ensimmäinen moniosainen teos tilaussävellysten joukossa tähän mennessä. Kolmiosaisen puhallinorkesterisarjan osat ovat Preludio, Melodia Ostinata ja Marcia, joista viimeksi mainittu on ensiesityksensä jälkeen pysynyt soittokunnan ohjelmistossa. (Fuhrmann 1979.) 80-vuotisjuhlakonsertin aikoihin soittokunnan hallituksen puheenjohtajana toimi Pertti Kilappa. Pääsin haastattelemaan Kilappaa vuonna 2017 ja hänellä olikin kerrottavanaan paljon mielenkiintoisia tarinoita liittyen sävellystilaukseen ja Fuhrmanniin. Hän kertoi muun muassa, että juhlakonserttia edeltävinä päivinä Fuhrmann oli kaupungissa johtamassa kaupunginorkesteria ja samalla viimeisteli tilaussävellyksen kolmatta osaa. Kaksi ensimmäistä osaa olivat valmistuneet jo aikaisemmin. Kilapan (h2017, 28:30–29:48) oli pitänyt käydä hieman kovistelemassa säveltäjää, jotta puuttuva osa valmistuisi ennen konserttia:

PK: Tää Fuhrmann [...] oli kaupunginorkesterin vieraileva kapellimestari ja se sano, ku me kysyttii et no koska sie teet sen? No mie kyl kerkiän sen tekemään. No, [...] minä kyttäsin ja kyttäsin ja sit se kerran tuli tänne tuuraamaan [...] se asu Ruotsinsalmessa [...] ja mie tiesin sen huoneen missä se on ja mie menin käymään siellä ja sanoin et eiks täst hommast ny tu mitään? No, sit se sano tulee tulee, että hän tekee sen ja se kolmas osa on sävelletty niin, että [...] talon sisäinen elämä tuli siihen mukaan ja tuota siinon näitä just että kun ”jytäjytäjytäjyt” tuli tuolla ni siinon vähä samanlaista.

Kolmannessa osassa Marcia todellakin voi kuulla Fuhrmannin hotellihuoneen alapuolella sijainneen yökerhon äänimaisemaa, mihin Kilappa viittaa ”talon sisäisellä elämällä”. Sarjan kolmatta osaa soittokunta on esittänyt myöhemminkin, muun muassa soittokunnan 115-vuotiskonsertissa, josta Kilapalta löytyi myös tallenne (CD 2015, Pertti Kilapan arkisto).

PK: Fuhrmannin kipalekin oli aika kovaa soitettavaa. SM: Nii, hän sai sen sitte loppujenlopuks valmiiks? PK: Juu, juu sai. SM: Ajoissa? PK: No, ajoissa [...] konsertti oli niinku pyhänä ni hän tuli tänä päivänä sinne [viittaa haastattelupäivään, lauantaihin] Meill’ oli ylimääräinen harjoitus. SM: Edellisenä päivänä tuli nuottien kanssa? No siin on ollu opettelemista sitte. (Kilappa h2017, 40:45–41:08.)

Juhlakonsertti pidettiin maaliskuun ensimmäisenä päivänä Työväentalon juhlasalissa. Vuoden 1980 toimintakertomuksessa juhlakonsertin ohjelmasta mainitaan tilaussävellys Fuhrmannilta ja L. Andersonin *Fiddle-Faddle*, jonka lyömäsoitinsolistina toimi Markku Hannola. Konsertissa orkesterin vahvuus oli 47 soittajaa, kun soittokunnan entisiä jäseniä oli saatu mukaan avustajiksi. Yleisradio myös nauhoitti konsertin. (STK 1980, Työväen arkisto.)

Vuoden 1980 talousarviossa on 80-vuotisjuhlien menoihin merkitty yhteensä 17.000 markkaa, josta 5.000 on varattu Fuhrmannin sävellykselle (STA 1980, Työväen arkisto). Sävellystilaus mainitaan menoissa erikseen ensimmäistä kertaa. Seuraavan vuoden maaliskuulle kirjatussa 80-vuotisjuhlien tuloslaskelman kohdassa ”Juhlasävellyksen sävellyspalkkio A. Fuhrmannille” on merkitty vain 2.000 markkaa (STL 1.3.1981, Työväen arkisto). Fuhrmannin palkkiosumman pienentymistä voi selittää sävellystilausta varten saatu apuraha tai lahjoitus. Soittokunta haki aktiivisesti apurahoja juhlallisuuksia varten. Soittokunta sai 3.000 markkaa Kymen läänin taidetoimikunnalta valtionavustuksena käytettäväksi 80-vuotisjuhlakonsertin järjestämistä varten (KLT 17.12.1980, Työväen arkisto).

#### 4.3.5 Pertti Pekkanen: *Juhlakuvia*, Sarja puhallinorkesterille (1990)

Soittokunnan toiminta lähti vilkkaana käyntiin heti vuoden alusta. Kertomusvuoden tärkein tapahtuma oli 90-vuotisjuhla, jota vietettiin 10. maaliskuuta. Juhlapäivä alkoi jo aamulla, kun johtokunta kävi laskemassa kukkatervehdykset viimeisen kymmenen vuoden aikana kuolleiden soittajien haudoille. Juhlakonsertti pidettiin konserttisalissa 48 soittajan voimin. Useita jo paikkakunnalta pois muuttaneita entisiä soittokunnan jäseniä osallistui konserttiin. Solistina esiintyi soittokunnan oma kasvatti Mika Tuomisalo. Konsertissa esitettiin kantaesityksenä soittokunnan tilaussävellys *Juhlakuvia*, sarja puhallinorkesterille. Kapellimestari Pertti Pekkasen säveltämä neliosainen sarja sai erittäin hyvän vastaanoton sekä konsertissa että lehdistössä. Juhlakonsertti myös radioitiin. Juhlatilaisuudessa ojennettiin soittokunnan anomat huomionosoitukset ansioituneille jäsenille. Konsertin jälkeen jatkettiin juhlintaa Kotkan Klubilla. Ilta oli varsin onnistunut. (STK 1990, Työväen arkisto.)

90-vuotisjuhlia alettiin kokouspöytäkirjojen perusteella suunnitella jo vuonna 1986, eli neljä vuotta aikaisemmin. Jo tammikuun alun vuosikokouksessa 1986 esiteltiin ajatus sävellyksen tilaamisesta Pertti Pekkaselta:

Tiedustellaan muusikko Pertti Pekkaselta mahdollisuutta säveltää 3-osainen ja n. 10–15 min kestävä teos ja lisäksi juhlatoimikunta pyritään saamaan kasaan vielä tämän vuoden aikana ja toimikunnan tehtäväksi annetaan kaikki juhlan vaatimat toimenpiteet. (SJKP 7.1.1986, soittokunnan arkisto.)

Vuoden 1986 toisessa kokouksessa 90-vuotisjuhlien nelihenkinen juhlatoimikunta on jo perustettu ja sitä johtaa soittokunnan puheenjohtaja Pertti Kilappa (SYKP 20.11.1986, soittokunnan arkisto). Joulukuussa 1987 sävellystilaus on esitetty Pekkaselle (SJKP 8.12.1987, soittokunnan arkisto). Haastattelussa soittokunnan kapellimestari Jyrki Jääskeläinen (h2017, 00:44–01:30) vahvistaa, että liikkeellä oltiin jo muutamaa vuotta

aikaisemmin. Säveltäjä ja kapellimestari Pertti Pekkanen oli tullut tutuksi Jääskeläiselle hänen suorittaessaan kapellimestarikursseja Sibelius-Akatemian solistisella osastolla. Jääskeläinen sai tehtäväkseen lähestyä säveltäjä Pekkasta.

Vuoden 1989 toimintakertomuksessa kerrotaan, että koko vuoden toimintaa leimasi seuraavan vuoden juhlakonserttiin valmistautuminen, minkä vuoksi perinteistä syyskonserttia ei pidetty lainkaan. Edellisen syksyn harjoitukset omistettiin siis jo tulevan maaliskuun juhlakonserttiohjelman harjoittelemiselle, mikä kertoo juhlakonsertin vaativasta ohjelmistosta ja konsertin merkityksestä soittokunnalle. (STK 1989, soittokunnan arkisto.) Pertti Kilapan pitämässä 90-vuotiskonsertin juhlapuheessa kuvastuu soittokunnan kunnianhimo ja pyrkimys korkeaan taiteelliseen tasoon:

Taiteellisesta puolesta voin vielä sen verran sanoa, että olemme koko soittokunnan historian aikana pyrkinneet suureen taiteellisuuteen harrastelijapohjalta ja harjoittaneet myöskin toimintaa puhallinmusiikin säveltämiseksi ja kehittämiseksi tässä valtakunnassa. Myöskin tähän tilaisuuteen olemme tehneet kapellimestari Pertti Pekkasen kanssa sopimuksen, että hän säveltää meille soittokuntamusiikkiin sopivan sävellyksen ja niin on myöskin tapahtunut. Sävellyksen te tulette kuulemaan puoliajan jälkeen [...]. (Kilappa 1990, soittokunnan arkisto.)

Jääskeläisen mukaan sävellys valmistui normaalien harjoitusaikataulujen puitteissa ja sen kantaesitys onnistui hyvin. Myös konsertissa paikalla ollut säveltäjä oli esitykseen tyytyväinen. (Jääskeläinen h2017, 04:05–04:20, 04:55–05:10.) 90-vuotisjuhlakonsertissa kuultiin Sibeliuksen *Finlandia*, Washburnin *Three Diversions for Band*, Hochin *Nordische Fantasie* solistina Mika Tuomisalo, Kasken *Preludi Ges-duuri*, juhlasävellys Pekkasen *Juhlakuvia*, Sarja puhallinorkesterille ja Kaupin *Juhlamarssi* (Konserttiohjelma 1990, soittokunnan arkisto). Pertti Kilappa (h2017, 23:58–24:10) muistelee 90-vuotiskonserttia erittäin onnistuneena ja mainitsee sen soittokuntatoimintansa kohokohtana. Soittokunnan vuoden 1990 talousarviossa sävellystilauksen kustannukset ovat näkyvillä (STA 1990, Työväen arkisto). Soittokunta haki ja sai juhlakonsertin järjestämistä varten myös apurahoja, joista Kymen läänin apuraha oli varta vasten sävellystilauksen kustannuksiin varattu. Juhlavuoden tuloslaskelmista selviää, että koko vuoden menoista (n. 125.000 markkaa) juhlakonsertin järjestämiseen meni noin kaksi viidesosaa, josta sävellyksen osuus (12.000 markkaa) oli hieman vajaa neljännes (STL 1990, Työväen arkisto).



#### 4.3.6 Allan Nissilä: *Music for Eaglets* (2000)

Juhlavuoden 2000 järjestelyt etenevät soittokunnan kokouspöytäkirjoissa siten, että ensimmäinen maininta juhlista tehdään hallituksen kokouksessa huhtikuussa 1997, minkä jälkeen 100-vuotisjuhlat ovat kokouksissa aina esillä.

Päätettiin aloittaa soittokunnan satavuotisjuhlien järjestely, perustamalla juhlatoimikunta. Toimikunnassa olisi joka vuosi neljä soittokunnan jäsentä ja yksi jäsen yhdistyksestä. Juhlatoimikunnan puheenjohtajaksi valittiin Pertti Kilappa. Toimikuntaan kuuluisi myös johtokunnan puheenjohtaja ja sihteeri. (SHKP 28.4.1997, soittokunnan arkisto.)

Lokakuussa 1997 soittokunnan hallinnon kokouksessa keskusteltiin rahoituksen järjestämisestä ja päätettiin aloittaa historiikin kirjoittaminen (SHKP 3.10.1997, soittokunnan arkisto). Vuoden 1998 toimintasuunnitelmassa juhlien valmistelu mainitaan keskeisenä toimintana ja erityisesti taloudellista tilannetta aiotaan yrittää parantaa juhlia varten (STS 1998, soittokunnan arkisto). Johtokunnan kokouksessa tammikuussa 1998 oli moni juhlakonserttia koskeva asia jo päätetty: historiikin kirjoittajan Pekka Siukkolan ja tilaussävellyksen säveltäjän Allan Nissilän lisäksi päätettynä oli konsertin ajankohta, maaliskuu 2000. Lisäksi Pertti Kilappa ja soittokunnan vanhoja soittajia olivat päättäneet kokoontua muistelemaan menneitä vuosia historiikkia varten. Sävellystilausta varten oli pyydetty avustusta työväenyhdistykseltä ja apurahaa ajateltiin hakea vielä Kymen läänin taidetoimikunnalta. (SJKP 19.1.1998, soittokunnan arkisto.) Elokuussa 1998 oli järjestelyissä edetty jo niin pitkälle, että Nissilän teos oli valmiina (SJKP 24.8.1998, soittokunnan arkisto).

100-vuotiskonsertti pidettiin 4.3.2000 Kotkan Konserttitalossa. Konsertin johtivat Miika Jokipii ja Jyrki Jääskeläinen. Puheita konsertissa pitivät soittokunnan puheenjohtaja Pertti Kilappa ja kansanedustaja Antero Kekkonen. Konsertti alkoi Kaupin *Juhlamarssilla*, minkä jälkeen kuultiin Liebin *Concertino* pasuunasolistinaan Mikko Sinivalo. Tämän jälkeen oli tilaussävellyksen vuoro. Seuraavaksi soitettiin Oginskyn *Jäähyväiset isänmaalle* ja Williamsin *Star War Saga*. STM:n ansiomerkkien jakamisen jälkeen konsertti loppui Sibeliuksen *Finlandiaan*. Konsertin DVD-taltioinnilta laskettuna näyttäisi siltä, että Kotkan konserttitalon lavalla oli 100-vuotisjuhlakonsertissa lähes viisikymmentä soittajaa. (DVD 2000, Pertti Kilapan arkisto.)

Tässä luvussa perehdyn Pertti Pekkaseen ja Allan Nissilän sävellysten sisältöön funktioanalyysin avulla. Alaluvussa 5.1 esittelen analyysimetodin käsitteineen. Seuraavissa alaluvuissa analysoin sävellykset *Juhlakuvia*, Sarja puhallinorkesterille (alaluku 5.2) ja *Music for Eaglets* (alaluku 5.3) sekä vertailen niitä analyysien tulosten valossa (alaluku 5.4).

Analyysissa lähdetään liikkeelle auditiivisesti, eli kuuntelemalla sävellysten tallenteet. Kuulonvaraisesti tehdyn analyysin myötä sävellysten kokonaisrakenteesta saa selkoa melko nopeasti. Tätä analyysiä sitten syvennetään tarvittaessa tutkimalla partituuria.<sup>20</sup> Sain käyttööni sävellysten tallenteet Pertti Kilapan kotiarkistosta. Pertti Pekkaseen sävellyksen *Juhlakuvia* löysin Kotkan Kyminsuussa 6.4.2003 pidetyn ”Kevätkonsertin” tallenteesta (CD 2003, Pertti Kilapan arkisto). Esityksen johti kapellimestari Eino Härkönen. Sävellyksen kantaesitys oli vuonna 1990, eikä soittokunnalla silloin vielä ollut tapana äänittää konserttejaan. Tilaussävellyksiä ei ainakaan kokonaisuudessaan esitetty uudestaan kovinkaan usein, minkä vuoksi tämä tallenne teoksesta onkin ainutlaatuinen ja tämän tutkimuksen kannalta ensiarvoisen tärkeä. Allan Nissilän *Music for Eaglets* sen sijaan on tallennettu sen kantaesityksessä 4.3.2000 Kotkan Konserttitalossa. Kapellimestarina esityksessä toimi Jyrki Jääskeläinen. Konsertista on olemassa DVD-tallenne, jonka kuuntelulle analyysini perustuu (DVD 2000, Pertti Kilapan arkisto).

## 5.1 Funktioanalyysi

Ian Bentin (1987, 1) määritelmän mukaan musiikkianalyysi on ”musiikin rakenteen pilkkomista pienempiin elementteihin ja näiden elementtien rakenteellisten funktioiden selvittämistä”. Käytän analyysin pohjana säveltäjä Kalevi Ahon artikkeleita: Motiivit ja motiivien muuntuminen (1977), Sävelteoksen sisällöstä ja arkkitehtuurista (1980), Musiikin muotoanalyysistä (1982) ja Sävellyksen dramaturgiasta (1991). Myös käyttämäni terminologia on peräisin näistä artikkeleista. Funktionaalisen analyysin avulla etsin sävellyksistä ne perusfunktiot, joiden varassa teos etenee ja muodostaa kokonaisuuden. Ahon

<sup>20</sup> Konserttitallenteissa on se vaara, että jotakin oleellista on jäänyt esityksessä kuulumatta. Silloin asioita on hyvä vielä tarkistaa nuottimateriaalista.

(1982, 7) mukaan funktionaalinen analysointitapa ”perustuu musiikin dynaamiseen hahmottamiseen – siihen, että analysoijan on syvennyttävä itse musiikkiin ja pyrittävä hahmottamaan sävellyksen muotokokonaisuuksien luonne-eroja”. Motiivianalyysi taas vie analyysin pintaa syvemmälle sävellyksen kannalta olennaisten, hyvinkin pienten elementtien tutkimiseen. Selvitettyäni ensin kummankin teoksen tärkeimmät motiivit ja kokonaisrakenteen, asetan teokset vertailuun keskenään. Sävellysten analysointi etenee tässä luvussa seuraavalla tavalla: 1) Sävellyksen osien muodon, dramaturgian ja tärkeimpien motiivien selvittäminen, 2) Sävellyksen kokonaismuodon ja dramaturgian hahmottaminen, 3) Sävellysten vertailu (osien väliset suhteet, kokonaismuodon rakentuminen).

### 5.1.1 Moniosaisten teosten rakenne

*Musiikki*-lehden artikkelissa Sävelteoksen sisällöstä ja arkkitehtuurista Aho kertoo sävellyksen jättämän kokonaisvaikutelman merkityksestä. Erityisesti hän kiinnittää huomiota moniosaisten teosten rakentumiseen. Artikkelissa Aho kertoo moniosaisen teoksen voivan rakentua viidellä eri tavalla. Yleisimmin teoksen painopiste on sen ensimmäisessä osassa, muiden osien ollessa musiikillisesti kevyempiä. (Aho 1980, 27–28.) Toisessa artikkelissaan, joka käsittelee sävellyksen dramaturgiaa, Aho (1991, 22) kutsuu tätä rakennetta *luhistuvaksi moniosaiseksi rakenteeksi*. Esimerkkinä tästä muototyypistä Aho mainitsee wieniläisklassiset sinfoniat. Toisaalta sävellys saattaa pitää sisällään monia pääosalta tuntuvia osia, jolloin yksi osa ei nouse sävellyksen kohokohdaksi. Tästä esimerkkinä ovat Brahmsin sinfoniat, joiden aloitus- ja päätösosa ovat usein yhtä painavia (Aho 1980, 27–28). Sävellyksen dramaturgiaa käsittelevässä artikkelissa tämä rakenne saa nimen *vastakohtiin perustuva moniosainen rakenne*. Kolmanneksi sävellys voi rakenteellisesti kehittyä kohti teoksen finaalia aikaisempien osien ollessa vähemmän painokkaita, tunnelmaltaan odottavia ja kehitteleviä. Tällaista rakennetta Aho nimittää *kasvavaksi moniosaiseksi rakenteeksi*. (Aho 1991, 22) Neljännessä tapauksessa sävellyksen painokkain osa sijaitsee teoksen keskellä sitä edeltävien osien ollessa johdattelevia ja sen jälkeisten osien voimakkaan lopettavia luonteeltaan. Viidentenä Aho mainitsee muototyypin, jossa osat ovat keskenään tasavertaisen painokkaita (tai painottomia), eikä teoksella ole varsinaista pääosaa. Tällaisia ovat esimerkiksi monet sarja-muotoiset sävellykset. (Aho 1980, 27–28.)

On tietysti selvää, että teoksen rakenteessa voi myös yhdistyä kaksi tai useampi muototyyppi. Teos voi rakenteeltaan olla yhtäaikaaisesti esimerkiksi sekä kasvava että luhistuva. Tässä työssä analysoitaviin teoksiin tämä luokittelu kuitenkin sopii hyvin ja sen pohjalta on hyvä muodostaa kuvaa sävellysten kokonaisdramaturgiasta.

### 5.1.2 Sävellyksen osien analysointitapa ja keskeiset käsitteet

Koska analysoimani sävellykset ovat moniosaisia, täytyy sävellysten kokonaisuuden ymmärtämiseksi analysoida myös osien välisiä suhteita. Ahon (1980, 28) mukaan sävellyksen osat voivat olla kahdenlaisessa suhteessa toisiinsa: joko osat ovat keskenään kontrastoivia tai ne punoutuvat yhteen kuin jonkin näkymättömän juonen avulla, jolloin kokonaisuutta voi kutsua ”romaanimaiseksi”. Pohdin osien sisäistä dramaturgiaa myös odotettavuuden ja yllätyksellisyyden sekä dynaamisuuden ja staattisuuden näkökulmista. Osien painokkuuden ja tunnelman määrittelemiseksi Aho neuvoa miettimään osan laajuutta sekä sen sisältämän musiikillisen materiaalin merkityksellisyyttä. Pääosien määrittelyssä kannattaa huomioida lisäksi, sisältääkö osa teoksen kokonaisuudessa suurimmat dramaturgiset nousut. Sivuosat sitä vastoin ovat usein kevyempiä musiikilliselta materiaaliltaan, eikä teemoja kehitellä dramaattisiin nousuihin asti. Tyypillisiä sivuosia ovat esimerkiksi *scherzot* ja sävellysten hitaat osat. (Aho 1980, 28–29.)

Musiikin muotoanalyysistä -artikkelissaan Aho (1982, 8) esittelee neljä erilaista musiikillista perusmerkitystä, jotka kuvastavat jakson, taitteen tai vielä pienemmän sävellyksen osan olemusta. Nämä perusmerkitykset ovat *johdatteleva*, *esittelevä*, *kehittelevä* ja *päättävä*. Analysoitaessa jonkin musiikillisen muodon rakennetta ja luonnetta on muistettava myös variaatioiden mahdollisuus; jokin taite tai teema musiikissa voi pitää sisällään useitakin merkityksiä olemalla samanaikaisesti esimerkiksi sekä esittelevä että johdatteleva tai kehittelevä ja päättävä. Lisäksi tutkittavat yksiköt voivat olla luonteeltaan esimerkiksi huipentavia tai raukeavia. Sovellan näiden käsitteiden käyttöä myös koko osan perusmerkitystä analysoidessani (ks. luku 5.4.).

Ahon (1982, 16) käyttämässä terminologiassa suurin tarkasteltava yksikkö sävellyksen muotoa analysoitaessa on jakso: johdanto, esittely-, kehittely-, kertaus-, päättäntö-, siirtymäjakso tai päätöskehittely. Jakso on itsenäinen kokonaisuus, joka pitää sisällään taitteita. Taitteet voivat olla hyvin monen mittaisia, mutta yleensä ne ovat melko suppeita ja itsenäisiä. Funktioltaan taite voi olla johtotaite, teema, esittely-, kehitys-, päättäntö- tai siirtymätaite eli transitio. Tässä työssä analysoitavissa teoksissa käytän pääasiassa termejä jakso, taite ja välike. Teoksissa ei ole varsinaisia transitioita, jotka veisivät pääteemasta sivuteemaan, kuten Aho (1982, 13–14) termin määrittelee. Siirtymäjakso kuvaa teoksissa paremmin tapahtumaa, jossa vanhasta materiaalista siirrytään uuteen. Hyvin pieni siirtymä sävellyksen tematiikassa on välike.

Tässä kappaleessa, jossa kerron tarkemmin Ahon mainitsemista perusmerkityksistä, puhun taitteista, mutta sovellan analyysissä näitä perusmerkityksiä myös muihin sävellyksen rakenteellisiin osiin, kuten jaksoihin ja motiiveihin. *Johdatteleva taite* luo odottavan vaikutelman ja ikään kuin valmistelee kuulijaa johonkin, mitä on edessä päin. Ahon mukaan johdattelevat taitteet saattavat soinnutukseltaan olla hyvinkin yksinkertaisia. Tyypillistä johdattelevalle taitteelle on myös kadensoimattomuus, jolloin soinnut jäävät odottamaan purkaustaan. *Esittelevä taite* nimensä mukaisesti esittelee teoksen kannalta keskeistä musiikillista materiaalia, kuten esimerkiksi pää- tai sivuteeman. Luonteeltaan esittelevää sointimateriaalia esiintyy usein myös johdattelevassa, kehittelevässä ja päättävässä taitteessa. Esittelevä materiaali kertoo yleensä jotakin hyvin tyypillistä analysoitavasta sävellyksestä. *Kehittelevä taite* jatkaa aikaisemmin esitellyn materiaalin työstämistä. Kehittelevissä osuuksissa säveltäjä alkaa usein muokata teemoja tai motiiveita pienin muutoksin esimerkiksi soinnutuksessa tai rytmissä. Soinnut saattavat vaihtua tiheämpään kuin esittelevässä taitteessa ja myös modulaatioita esiintyy herkemmin. Syntyvä muutos voi viedä sävellyksen aivan uudenlaisen materiaalin ja musiikillisen tapahtuman äärelle. Kehittelevät taitteet ovat olemukseltaan dynaamisia. *Päättävässä taitteessa* musiikilliset tapahtumat pyritään saamaan päätökseen, joten ne ovat hyvin vastakohtaisia kehitteleville taitteille. Tonaalisessa musiikissa päättävän taitteen tunnistaa voimakkaasta kadenssien käytöstä; asioita ei enää haluta jättää vaille purkausta. Esiteltyjen perusmerkitysten lisäksi taitteet voivat olla myös monimerkityksellisiä, joista esimerkkinä erilaiset transitiot ja välikkeet. (Aho 1982, 9, 11.)

Motiivianalyysin käsitteistöä käytän tässä analyysityössä termejä *luonnemotiivi*, *rytminen luonnemotiivi*, *runkomotiivi* ja *ydinmotiivi*. Motiivi on hyvin pieni, itsenäinen sävellyksen säkeen osa. Luonnemotiivi ”on jokin melodinen, lyhyt aihe, jolla on tietty rytmi ja tietty sävelkorkeus”. Melodisen aiheen ohella luonnemotiivi voi olla myös jokin tyypillinen harmoninen tai rytminen kulku teoksessa. Rytminen luonnemotiivi on samanlainen kuin luonnemotiivi, mutta ilman melodista tai harmonista ulottuvuutta. Luonnemotiivit esiintyvät sävellyksessä myös muuntautuneina, se liittyy luonnollisesti musiikin kehittelyyn. Tällaisia muunnoksia ovat esimerkiksi transitiot, augmentaatiot, diminuutiot ja inversiot. Runkomotiivi on abstrakti, pelkistetty versio melodian keskeisimmistä sävelistä tai sävellyksen tärkeästä rytmisestä aiheesta. Runkomotiivi voi olla joko melodinen tai rytminen, mutta se ei sitoudu tiettyyn sävelkorkeuteen, harmoniaan tai rytmiin. Ydinmotiivi on käsitteenä vielä laajemmalle ulottuva kuin runkomotiivi: se kuvaa runkomotiivia, joka toistuu usein teoksen tai sen osan tärkeimmissä teemoissa. Tällaisia ovat esimerkiksi Beethovenin 5. Sinfonian aloittava ”kohtalonrytmi” (kolme lyhyttä ja yksi pidempi sävel). (Aho 1977, 15–17.)

### 5.1.3 Sävellyksen dramaturgia

Sävellyksen dramaturgiaa käsittelevässä artikkelissaan Aho (1991, 21) jakaa sävellykset dramaturgialtaan kahteen tyyppiin: dynaamiseen ja staattiseen. Dramaturgian lajien analysoimiseen liittyy oleellisesti kokemus sävellyksen elämyksellisestä etenemisnopeudesta. Ahon (1991, 14) mukaan ”sävellyksen dramaturgiassa olennaisena osana on se, miten säveltäjä kykenee teoksellaan manipuloimaan kuulijan ajan kokemuksen tietoisuutta”. Kun ajan reaalinen etenemisnopeus tarkoittaa sävellyksen tai sen osan kestoa ajassa mitattuna, tarkoittaa elämyksellinen etenemisnopeus teoksen kuulijassa synnyttämää ajan kulumisen kokemusta. Esimerkiksi musiikin mukaansatempaavuus tai yksitoikkoisuus vaikuttavat elämyksellisen etenemisnopeuden kokemukseen. Oleellista kuulijan mielenkiinnon ylläpitämisessä ja ohjailussa on sävellyksen tapahtumatiheyden kontrollointi. Kertaukset ja toistot musiikissa vaikuttavat elämykselliseen etenemiskokemukseen sitä hidastaen, koska aina kertauksen alkaessa tapahtumatiheys vähenee. Ahon (1991, 16) sanoin: ”Informaatioarvoltaan suuren, kuulijan mielenkiinnon ylläpitävän musiikillisen dramaturgian edellytyksenä näyttää olevan, että sävellyksessä on löydetty oikea tasapaino odotettavuuden ja

yllätyksellisyyden välillä”. Sävellyksen dynaaminen dramaturgia tempaisee helposti kuulijan mukaansa ”matkalle”, toisin sanoen musiikin etenemissuunta on selkeästi havaittavissa. Muodoltaan dynaamisesti etenevä teos on yleensä suljettu, eli ”sillä on selvä alku ja loppu”. Dramaturgialtaan staattisella teoksella ei ole selvää etenemissuuntaa ja sävellys saattaa pysyä pitkiäkin aikoja muutoksettomassa tilassa. (Aho 1991, 20–24.)

Musiikillinen kehitys sävellyksen sisällä voi olla suoraviivaista eli prosessiivista tai vastakohtaisuuksiin perustuvaa eli kontrastoivaa. Prosessiivisesta etenemisestä esimerkkinä Aho mainitsee *fuugan* ja kontrastoivasta sonaattimuodon pää- ja sivuteemojen erilaisuuden. Aho painottaa, että sonaattimuotoa ei kokonaisuudessaan voi kuitenkaan määritellä näin yksinkertaisesti, sillä sonaattimuodon kehittelyjaksossa tapahtuu nimenomaan prosessiivista kehittelyä. Siten sonaattimuodon olemuksessa nämä kaksi etenemistapaa yhdistyvät. (Aho 1991, 21–22.)

## 5.2 Pertti Pekkanen: *Juhlakuvia*, Sarja puhallinorkesterille

Jääskeläinen (h2017, 00:30–00:40) kertoi haastattelussa olleensa sävellystilauksen ideoija ja yhteyshenkilö soittokunnan ja Pekkasen välillä. Toiveita sävellyksen suhteen ei ollut muita kuin 10–15 minuutin kesto ja mahdollisesti kolme osaa.

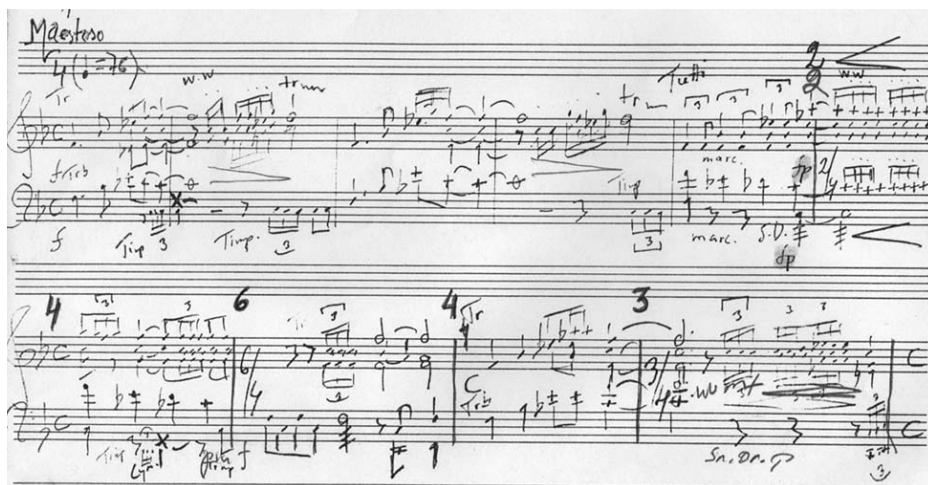
JJ: Oliko niitä toiveita? Ei siinä ollut tota... annettiin vapaat kädet. [...] SM: Sanoitte että on kyse niinku juhlakonsertista ja... JJ: Joo. Kyl se joo tiesi et on [...] harrastelijabändi. [...] Mikä oli kyl silloin tosi kova kunnon siihen aikaa [...] SM: Kuuntelin sen esityksen taltioinnin [...] vuodelta kolmelta [...] Tosi hieno teos... ei mikään helppo [...] JJ: Ei se mikään helppo, et yleensäkin se bändi soitti vaikeita. SM: ... ette pyytäneet mitenkään kotkalaishenkistä? JJ: Ei ... [...] siäl oli semmone piän muistuma tästä Kotkan ruususta. SM: Niin on, joo. JJ: Joo, sen teki ihan pyytämättä. SM: [...] Se oli hauska. [...] JJ: Se on ihan hyvä biisi se koko sarja minusta. (Jääskeläinen h2017, 02:00–03:00 ja 03:30–03:48.)

*Juhlakuvia* on neliosainen puhallinorkesterisarja, jonka musiikillisessa materiaalissa on paljon fanfaareita ja juhlallisuutta. Sävellyksen osat ovat Fanfaari, Ystävät yhdessä, Serenadi ja Juhlapäivä. Tässä analyysiosuudessa *Juhlakuvia*-teoksen nuottiesimerkit ovat sävellyksen niin kutsutusta johtaja-partituurista, jossa näkyvillä on vain oleellisin musiikillinen materiaali, kuten teemat ja musiikin etenemisen ja johtamisen kannalta tärkeät melodiat ja motiivit. Joitakin yksittäisiä esimerkkejä on puhtaaksikirjoitettu tietokoneella selkeyden vuoksi.

Tutkimusaineistona toimineessa konserttitallenteessa sävellyksen kesto oli 13:25, josta ensimmäinen osa kesti 1:13, toinen osa 3:05, kolmas 3:20 ja finaali 5:47 (CD 2003, Pertti Kilapan arkisto).

### 5.2.1 Ensimmäinen osa: Fanfaari

*Juhlakuvien* ensimmäinen osa, Fanfaari, on sävellyksen kokonaispituuteen (13:25) nähden erittäin lyhyt (1:13), vain kaksikymmentä tahtia käsittävä, johdantotyyppinen osa. Fanfaari pitää lyhydestään huolimatta sisällään varsin omaperäistä musiikillista materiaalia ja motiiveita, joihin viitataan vielä seuraavissakin osissa. Fanfaari on voimakkaan itsenäinen osa. Se on perusmerkitykseltään johdatteleva ja luonteeltaan eteenpäin katsova, mutta sisältää myös kehitteleviä ja päättäviä aiheita. Osan lopussa on kuultavissa päättävää musiikillista materiaalia, mutta jatko jää kuitenkin auki toista osaa kohti. Viimeisen tahdin lopussa lukee *attacca*, mikä kertoo säveltäjän intentiosta viedä osaa kohti seuraavaa keskeytyksettä. Elämyksellinen ja reaalinen etenemisnopeus ovat osassa samansuuntaisia, osa on ajallisesti lyhyt, mutta tapahtumatiheys on runsas. (Kuva 1.)

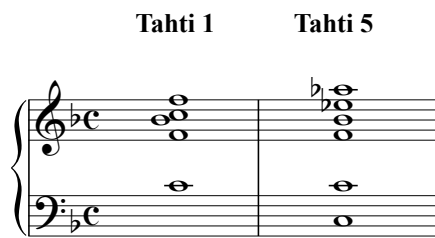


KUVA 1. Fanfaari-osan alku.

Fanfaari-osassa esiintyy kolme tärkeää ydinmotiivia, joihin säveltäjä palaa teoksen muissakin osissa. Yksi niistä aloittaa osan, nimittäin ylöspäin rakentuvat kvarttikulut, joista muodostuu erilaisia, sävellykselle tunnusomaisia, laajoja sointuja, joita kutsun sointupylväiksi. Tässä sointupylväiden hallitsevana intervallina on puhdas kvartti (ks. Kuva 1. tahdit 1, 3, 5, 9 ja



Kuva 2). Toinen tärkeä motiivi ovat tahdissa 6 ensimmäistä kertaa esiintyvät 1/16-nuottien staccatossa soitetut ryhmät (Kuva 1), joita kutsun johdattelevaksi ydinmotiiviksi. Johdatteleva ydinmotiivi vie sävellyksessä useimmiten kohti uutta musiikillista tapahtumaa. Kolmas tärkeä motiivi on jo tahdin 1 lopussa ensimmäistä kertaa esiintyvä trioli-motiivi, jossa ikään kuin kohona soitettavan, 1/16-nuoteista muodostuvan triolin jälkeen päädytään pitkälle äänelle. Esimerkkikuvassa tämä ydinmotiivi esiintyy toisen kerran tahdissa 8 huilujen soittamana. (Kuva 1). Motiivi muistuttaa Beethovenin ”kohtalonrytmiä” (ks. luku 5.1.2).



KUVA 2. Tahtien 1 ja 5 sointupylväät.

Fanfaari-osa käynnistää koko sävellyksen hyvin juhlallisesti. Vaikutelma syntyy trumpettien alkufanfaareista ja osan odottavasta ja tietyllä tapaa pysähtyneestä, arvokkaasta tunnelmasta.

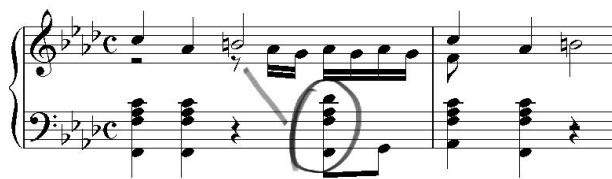
## 5.2.2 Toinen osa: Ystävät yhdessä

Toisen osan musiikilliseen dynamiikkaan vaikuttaa keskeisesti kahden keskenään erityylisten teeman vuoropuhelu: pääteema on marssi tempomerkinnällä *Tempo di marcia* (tahdit 5–12) ja sivuteema on tango merkinnällä *Tempo di tango* (tahdit 13–29). Osan rakenne on seuraava: Intro - A - B - A - siirtymäjakso - C - Coda. Käytän A-osasta myös nimitystä Marssi 1 ja B-osasta nimitystä Tango. C-osaa kutsun nimellä Marssi 2. Osan jakautuminen jaksoihin on erittäin selkeästi kuultavissa. Osa alkaa neljän tahdin mittaisella lyömäsoitin-introlla, mistä jatketaan suoraan A-osaan eli f-mollissa kulkevaan marssi-jaksoon (Kuva 3). Marssissa huomio kiinnittyy VI-asteen sekstisoinnun terssikäännökseen. Tämä niin kutsuttu saksalainen sekstisoitu toistuu lyhyehkön, kahdeksan tahdin mittaisen marssin aikana neljä kertaa (tahdit 5, 6, 9 ja 10) ja on siten hyvin voimakkaasti läsnä A-osan teemassa. Soinnun ylin sävel, yksiviivainen h on ylinousevan kvartin päässä sävellaji f-mollin perussävelestä, eli muodostaa tritonuksen tahdissa muuten vallitsevaan f-molliin nähden. Tritonuksesta johtuvaa, hieman

itämaiselta vaikuttavaa tunnelmaa korostavat huilujen nopeat, alaspäiset koristekuviot, jotka kuin pakenevat ulos sekstisoinnusta vieden sen takaisin f-molliin. (Ks. Kuvat 3 ja 4.)



KUVA 3. Ystävät yhdessä -osan alku, Tempo di Marcia.



KUVA 4. Marssin alku: saksalainen sekstisointu (tuotu esiin piirtämällä) ja huilun nopeat 1/16-kuviot.

B-osakseen marssi saa f-mollissa kulkevan tangomelodian (Kuva 5). Tangon yleisilme on lyyrinen ja se tuo vastapainoa marssien väliin. Tangon jälkeen Marssi 1 palaa vielä kerran ilman kertausta.



KUVA 5. Tempo di Tango.

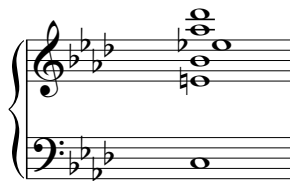
Marssi 1 ja Tango pysyvät musiikilliselta dramaturgialtaan dynaamisina ja sävellys etenee luontevasti kohti loppuhuipennusta. Rakenteen A - B - A -osuuden jälkeen siirrytään

kolmentoista tahdin mittaisen siirtymäjakson kautta C-osaan ja aivan uuteen materiaaliin. Siirtymäjakso on hyvin tapahtumarikas ja rytminen. Soittajat yhtyvät lyömäsoitinten nopeisiin rytmikuvioihin taputuksin. Trumpetit soittavat kahden tahdin pituisen fanfaarin neljännessä tahdissa taputusten ja lyömäsoittajien edelleen rytmittäessä tapahtumia. (Kuva 6.)



KUVA 6. Siirtymäjakso B- ja C-osien välillä.

*Juhlakuvia*-sävellyksessä useasti esiintyvän ydinmotiivin, sointupylvään rakentuminen näkyy kuvassa 6 alarivillä. Alla vielä kuva tästä laajasta soinnusta, joka koostuu kahdesta päällekkäisestä soinnusta: pohjalla on V-asteen kvintitön septimisointu ja päällä kvarttisointu (Kuva 7).



KUVA 7. Ydinmotiivi: sointupylväs.

Lyhyt, kaksi kertaa neljän tahdin mittainen C-osa kulkee jälleen marssin tempossa (Marssi 2), mutta tällä kertaa F-duurissa. Tämän jälkeen siirrytään suoraan yhdentoista tahdin mittaiseen Codaan. Kontrastina osan tähänastiselle dynaamisuudelle etenemistempo hidastuu ja osa alkaa häipyä pois hitaasti, F-duuriin rakentuvana sointupylväänä. Pientä fanfaarimaisuutta kuuluu vielä siirtymäjaksossa trumpeteilla. Trumpettien fanfaari on jo ensimmäisestä osasta

tuttu triolin ja pitkän äänen muodostama ydinmotiivi, joka esiintyy tässä augmentoituneena (ks. Kuva 8, vrt. Kuva 1).



KUVA 8. Toisen osan loppu.

Osa vaipuu hidastettujen trioli-rytmien saattamana kohti lopetusta. Virveli rytmittää viimeisten tahtien neljänsiä iskuja 1/16-nuotein. Osa tuntuu raukenevan pois, kunnes viimeisessä tahdissa tulee yllätys. Aho (1991, 16) puhuu huutomerkkialusta, mutta tässä on kyseessä huutomerkkiloppu. Musiikin jo hiljennettyä kuulija yllätetään viimeisen tahdin toisella iskulla triolilla, jota seuraa 1/4-nuotti tahdin kolmannella iskulla. Kyseessä on jälleen sama, jo sävellyksen alussa esiintynyt trioliin perustuva ydinmotiivi, mutta tällä kertaa melodisesti muuntuneena. Triolin harmonia on kiinnostava: VI-asteen Des-duuri -soinnulta mennään Es-duurin (VII-aste, jossa perussävel alennettu) kautta V-asteen kvartisekstikäännöksen kautta F-duuriin eli I asteelle. (Kuva 8.)

Ystävät yhdessä -osassa soittokunnan perusohjelmistoon kuuluvat sävellystyytit marssi ja tango on laitettu vuoropuheluun keskenään. Marssit ovat erittäin perinteistä soittokuntaohjelmistoa, joista tulevat väistämättä mieleen vappumarssit, kulkueet ynnä muut tilaisuudet, joita soittokunnat ovat alusta lähtien tahdittaneet. Tango sävellyslajina viittaa taas iltama-perinteeseen ja soittokunnille hyvin tuttuun tanssisoittoon. Tässä osassa nämä kaksi perinnettä yhdistyvät. Näin ajatellen on toisessa osassa selkeä viittaus sävellyksen tilaaja-tahon suuntaan.

### 5.2.3 Kolmas osa: Serenadi

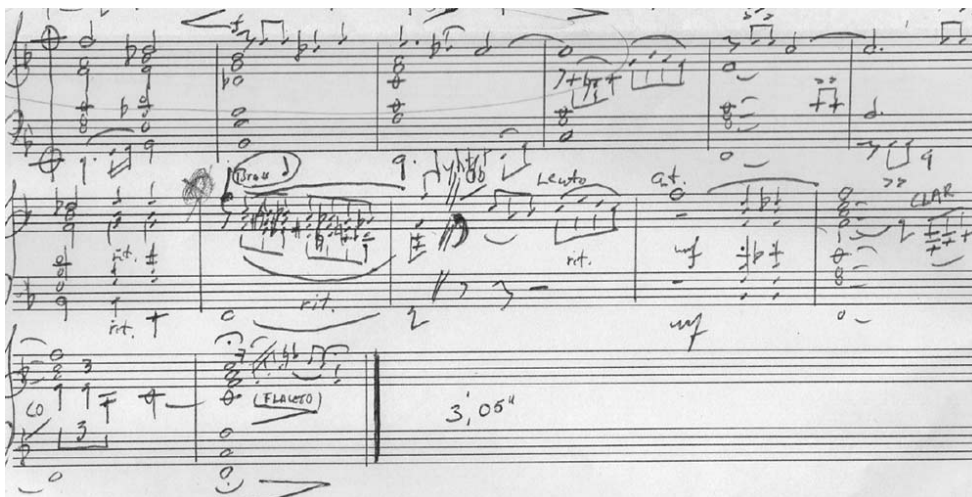
Kolmas osa Serenadi on täydellinen vastakohta edelliselle osalle. Serenadi on perusmerkitykseltään esittelevä; rauhallinen, lyyrinen ja itsenäinen sarjan keskiosa. Osan tempomerkintä on *Andante, semplice* ja se alkaa suoraan osan pääteemalla, jonka oboe ja trumpetti soittavat kaanonissa (Kuva 9).



KUVA 9. Serenadi-osan alku.

Duettona esitetyn, kahdeksan tahdin mittaisen johdannon jälkeen melodia toistetaan *tuttina*. Tämä yksinkertaisuudessaan kaunis, kahdeksan tahdin mittainen melodia on osan A-osa. B-osa on saman mittainen ja sekin kerrataan. Yhteensä kuudentoista tahdin mittainen pääteema muodostaa osan keskiön, minkä lisäksi osassa on enää kolmetoista tahtia pitkä päätäntöjakso C-osa. Serenadi-osan rakenne on A - B - A - B - C.

C-osa pitääkin sisällään osan varsinaisen yllätyksen, kun *Kotkan ruusu* -tangon motiivi tunkeutuu b-mollissa esiin serenadin duurissa pysytelleeseen sointukenttään sordinoitujen trumpettien soittamana. *Kotkan ruusu* -motiivi ilmestyy musiikkiin rauhallisesti, kuin kaukaisena muistona. Teema on selkeästi tunnistettavissa, vaikkakin alkuperäiseen versioon verrattuna rauhallinen ja jopa harras. Tämän jälkeen oboe pyrkii vielä tuomaan serenadin pääteemaa esiin muuttuneeseen tunnelmaan, ja pääseekin toisella yrittämällä viemään osan raukenevaan päätökseensä. Osa sulkeutuu täydellisesti kadensoiden lähes koko osan ajan vallinneeseen F-duuriin. (Kuva 10.)



KUVA 10. Serenadi-osan loppu. Kahdeksan tahdin mittainen Kotkan ruusu -motiivi näkyy nuotissa ylimpänä.

Kotkan ruusu -motiivin ilmestyminen soittokunnan tilaussävellyksessä edustaa säveltäjien paljon käyttämää sitaattitekniikkaa. Viittaus sävellyksen tilaajaan esiintyy osassa lainamelodian kautta, kevyen musiikin tunnetun teeman muodossa. Lopun yllätyksestä huolimatta Serenadi on dramaturgialtaan staattinen: se tarjoaa sävellyksen kokonaisuudessa rauhallisen suvantovaiheen. Osan staattisuus johtuu sen melodisen aineksen muutoksettomuudesta. Osa pysyttelee tiukasti samassa sävellajissa alusta loppuun.

#### 5.2.4 Neljäs osa: Juhlapäivä



KUVA 11. Neljännen osan alku. Seitsemän tahdin mittainen alkufanfaari, siirtymävalike (tahdit 8–9) ja päätteeman alku (tahti 10).

Juhlapäivä-osa on kontrastissa edelliseen osaan. Osa käynnistyy reippain fanfaarein, mikä (samoin kuin osan nimi) palauttaa kuulijan mieleen, että nyt on juhlapäivä. Seitsemän tahdin mittainen trumpetti-intro johdattaa kahden tahdin mittaisen välikkeen kautta marssitempoiseen, laulavaan pääteemaan B-duurissa. Marssimainen teema on helppo jälleen tulkita viittaukseksi perinteiseen soittokuntarepertuaariin ja sävellyksen tilaajatahoon. (Kuvat 11 ja 12.)



KUVA 12. Neljännen osan pääteema klarineteilla.

Juhlapäivä on teoksen kestoltaan pisin osa. Sen rakenne on sirpaleinen. Tiivistäen se rakentuu pääteemasta ja kolmesta variaatiosta, kahdesta sivuteemasta, useista siirtymäjaksoista ja -välikkeistä, tempon vaihteluista, pysähtymisistä sointupylväille ja fermaateille sekä Codasta. Osan kokemuksellinen etenemisnopeus pysähtelee hyvin paljon. Siihen ovat syynä pääasiassa lukuisat siirtymäjaksot, jotka tekevät osasta toisteisen ja jättävät staattisen kokonaisvaikutelman. Osan rakenteessa kiinnittyy huomio erityisesti useisiin fermaatteihin ja tempon muutoksiin. Tämä tapahtuu energisen pääteeman ja kiinnostavien sivuteemojen kustannuksella. Täytyy kuitenkin muistaa, että osan seisahtuneisuuden vaikutelma saattaa johtua jonkin verran myös esityksestä. Partituurissakin pysähtyneisyys on näkyvillä runsaassa fermaattien käytössä, mutta sävellyksen dramaturgiaan ja etenemissuunnan kokemukseen pystyvät vaikuttamaan ratkaisevasti myös kapellimestari ja soittajat.

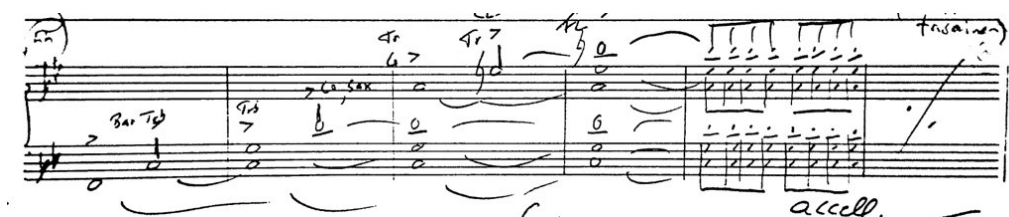
Osa pitää sisällään erittäin mielenkiintoista teemojen ja motiivien muuntelua, mikä johtuu osan variaatio-luonteesta. Yksi pieni, kahden tahdin mittainen siirtymävälike (myöhemmin välike) on huomionarvoinen motiivi osassa. Välike esiintyy osassa aina erilaisena. Välikkeen

funktiona on, että se toimii siltana suurempien kokonaisuuksien välillä. Ensimmäisellä kerralla se vie introsta pääteemaan tahdeissa 8–9. Toisella kerralla se esiintyy siirtymäjakson ja pääteeman välissä (tahdit 35–36). Tässä vaiheessa kuulija on jo tottunut, että välikkeen jälkeen tulee pääteema, mutta kolmannella kerralla välike viekin pitkän siirtymäjakson jälkeen aivan uuteen teemaan, jota kutsun ensimmäiseksi sivuteemaksi. Välike on aina kahden tahdin mittainen, mutta välillä sen tahtilaji on muuttunut. Se on muunnoksistaan huolimatta aina helppo erottaa sävelkudoksesta rytmikkyytensä ja staattisen harmoniansa vuoksi. Alla havainnekuva sen muuntautumisesta osan aikana. (Kuva 13.)



KUVA 13. Kahden tahdin mittainen välike ja sen viisi erilaista variaatiota.

Teokselle tunnusomaiset sointupylväät seisahduttavat Juhlapäivä-osaa monta kertaa. Alla esimerkki osan ensimmäisestä, puhtaille kvinteille perustuvasta sointupylvästä tahdeissa 55–58 (Kuva 14). Sointupylväs on koko teosta leimaava ydinmotiivi, joka esiintyi ensimmäisen kerran jo sävellyksen ensimmäisessä osassa partituurin ensimmäisellä rivillä (ks. Kuvat 1 ja 2). Esimerkkikuvassa 14 sointupylvästä kehitty samankaltainen 1/8-nuottien hakkaava rytmisen motiivi, jonka nimesin ensimmäisessä osassa johdattelevaksi ydinmotiiviksi. Motiivi on sama; se myös syntyy samalla tavalla kuin Fanfaari-osassa. Tässä se on rytmisesti augmentoitunut 1/16-nuoteista 1/8-nuoteiksi. Johdatteleva ydinmotiivi kestää kuusi tahtia ja se vie kahden tahdin mittaisen välikkeen (ks. Kuvat 11 ja 13) kautta pääteemaan.



KUVA 14. Sointupylvään rakentuminen (4 tahtia) ja johdatteleva ydinmotiivi.



Juhlapäivä-osan useat siirtymäjaksot muodostuvat osassa usein nousevista asteikkokuluista, joko duuriasteikosta tai kromaattisesta. Nouseva asteikko on sävellyksen johdattelevaa materiaalia, joka vie pääteeman tai uuden materiaalin äärelle. Useimmiten siirtymäjaksos jälkeen esiintyy vielä yllä mainittu pieni, kahden tahdin mittainen välike. Johdattelevasta ja nousevasta luonteestaan huolimatta asteikot vaikuttavat osan elämykselliseen etenemisnopeuteen heikentävästi. Asteikkonousut pysäyttävät muuten tematiikaltaan energisen osan, koska niihin ei sisälly juuri minkäänlaista yllätyksellisyyttä. Niiden pysähtyneisyyden vaikutelmaan vaikuttaa varmasti myös se, että ne soitetaan *unisono*, eli asteikon taustalla ei ole minkäänlaista harmonista kehittelyä, pelkät asteikon sävelet. Partituurissa asteikoiden kohdalle on kyllä merkitty kiihdytys (*accelerando*), mutta ainakin kuuntelemassani esityksessä jäi se varsin hillityksi. Nimeän asteikot osan luonnemotiiveiksi.

Edellisen osan tapaan löytyy myös Juhlapäivästä lyhyt sitaatti. Osan puolivälissä, pitkän ja rauhallisen suvantovaiheen lopussa tuuba tulee esiin lyhyellä motiivilla onnittelulaulusta *Paljon onnea vaan*. Onnittelumotiivin jälkeen osa ei enää seisahdu paikoilleen, vaan sen etenemisnopeus kiihtyy. Tuuban soolon jälkeen osa suorastaan syöksyy kohti riehakasta loppuaan – onnittelulaulun jälkeen on tapana juhlia.

#### 5.2.5 Sävellyksen kokonaisrakenne ja dramaturgia

Kokonaisuudessaan *Juhlakuvia*-sävellyksellä on vastakohtiin perustuva moniosainen rakenne, jossa useampi kuin yksi osa tuntuu pääosalta. Vaikka ensimmäinen osa on lyhyt johdantotyyppinen fanfaari, joka liukuu kohti toista osaa, muodostavat ne yhdessä vahvan aloituksen teokselle. Samoin kolmas osa on itsenäinen kokonaisuus, jolla selkeä alku, etenemissuunta ja loppu. Neljäs osa on teoksen pisin sekä reaaliselta että elämykselliseltä kestoaltaan. Sävellyks perustuu duuri-molli-tonaliteetille ja musiikillisesti se ankkuroituu vahvasti perinteiseen soittokuntaohjelmistoon. Teos etenee kontrastoiden, jolloin uusi osa on aina luonteeltaan vastakohtainen edellisen kanssa. Tämän vuoksi teos on kokonaisdramaturgialtaan dynaaminen. Dynaamisessa dramaturgiassa myös teoksen osat ovat dynaamisia ja keskenään kontrastoivia. Tämä toteutuu Pekkasen *Juhlakuvissa*, vaikka neljännessä osassa onkin melko paljon staattisuutta.

### 5.3 Allan Nissilä: *Music for Eaglets*

Haastattelin säveltäjä Allan Nissilää maaliskuussa 2017. Hän kertoi saaneensa tilauksen soittokunnalta hyvissä ajoin ennen vuoden 2000 merkkipäivää ja lähettäneensä teoksen valmiita osia tai vielä pienempiä jaksoja soittokunnalle harjoiteltaviksi sitä mukaa, kun niitä valmistui (Nissilä h2017, 06:50–07:30). Säveltäjä on itse soittokunnan kasvatteja. Hän aloitti soittamisen soittokunnan riveissä trumpetilla kymmenvuotiaana. Myöhemmin Nissilä valmistui Sibelius-Akatemiasta trumpetti pääaineenaan ja muutti sitten Ruotsiin, missä opiskeli säveltämistä Göteborgin musiikkikorkeakoulussa. Ruotsissa hän elätti itseään muusikkona, säveltäjänä ja sävellysten puhtaaksikirjoittajana. Eläkkeelle jäätyään Nissilä palasi Kotkan Kymiin asumaan. Soittokunnan pääosin harrastajista koostuva taso oli Nissilän tiedossa sävellystilaukseen vastatessa. Nissilän mukaan teoksessa ei ole mukana hänen monimutkaisempaa sävellystekstuuriaan, vaan materiaali on soittokunnan taidoille sopivaa. (Nissilä h2017, 01:15–04:50, 07:10–07:30.)

SM: [...] oliko kotkalaisilla jotain toiveita sen juhlasävellyksen suhteen? AN: Ei, ne mitään niinku semmosta motiivia tai tommosta ei annettu että... SM: Mm, ainoostaan että on juhla kyseessä ja... AN: Niinnii, että siihen konserttiin jotain. SM: Joo. No mitä ajatuksia siinä vaiheessa kävi sit mielessä [...] ? AN: No totta kai siinä aina ku tilataan joku ni siinä menee ainaki vähintään viikko funtsimisessa... [...] ennen ku pikkuhiljaa jotain kehkeytymään, jotain värejä ja ehkä jotain pientä teeman pätkeä ja... ja tuota, siitä se sitte pikkuhiljaa lähtee (Nissilä h2017, 08:25–09:05).

*Music for Eaglets* on soittokunnan tilausteoksista ainoa, joka pysyttelee varovaisen vapaatonaalisena, eikä tukeudu harrastelijasoittokunnalle tuttuun ja turvalliseen duuri-mollitonalityteettiin. Siksikin se on varmasti ollut soittokunnalle haastava, kuten myös vaihtelevien tahtilajiensa vuoksi. Kantaesityksestä orkesteri suoriutui mielestäni hienosti ja säveltäjä oli itsekin esitykseen tyytyväinen (Nissilä h2017, 13:30–14:00, 25:50–26:00). Sävellyksen kesto esityksessä oli 17:19, josta ensimmäinen osa 2:28, toinen osa 4:30, kolmas osa 4:20 ja neljäs osa 6:51 (DVD 2000, Pertti Kilapan arkisto).

#### 5.3.1 Ensimmäinen osa: Meditazione

*Music for Eaglets* -teoksen ensimmäinen osa, *Meditazione* on rauhallinen, pääasiassa hitaassa valssin tempossa keinahteleva, johdatteleva alitusosa. Osan tempomerkintä on *Adagio meditativo*. Puupuhaltimien esittelemä, kvartti-intervalleista muodostuva luonnemotiivi (Kuvat 15 ja 17) ja pentatoniselle asteikolle pohjautuva pääteema (Kuvat 16 ja 17) esitellään heti partituurin ensimmäisellä sivulla. Puupuhaltajien kvartti-intervalliin perustuva luonnemotiivi esiintyy osan keskivaiheilla tuuballa soitettuna myös inversiona, jolloin intervalli on kvintti. Inversiona se ilmestyy osan lopussa myös eufoniumilla, jota tuuba vahvistaa originaali-muodossa. Tämä duetto kuljettaa osan loppuhuipennukseen. Näin osan aloittavasta pienestä luonnemotiivista kasvaa lopussa osan päättävä, tärkeä aihe.



KUVA 15. Luonnemotiivi huilulla I osan alussa.

Pentatoninen pääteema on osassa koko ajan läsnä joko aivan originaalina tai hieman varioituna. Vain muutamissa, parin tahdin pituisissa jaksoissa sitä ei kuulu. Koko ajan säilyy kuitenkin tunne, että siellä se jossakin on ja pian teema taas tulee esiin sointukudelmasta. Teema esiintyy alussa klarinetilla, fagotilla ja alttosaksofonilla. Myöhemmin sitä soittavat pasuunat, tenori- ja baritonisaksofonit ja trumpetit. Teeman rytmisesti tiheämpää muotoa esiintyy myös eufoniumilla, tuuballa ja perkussioilla. Teeman sävelet h, cis, e, fis ja gis muodostavat osan keskeisen runkomotiivin, jonka ympärillä koko osan sointimaailma pyörii. Nämä sävelet esiintyvät siis eri oktaavialoissa, aina tuubasta piccolohuiluun asti. Runkomotiivi on läsnä osassa lähes koko ajan joko teeman muodossa tai rytmisenä diminuutiona esimerkiksi huilujen nopeissa säestyskuvioissa. (Ks. Kuvat 16 ja 17.)



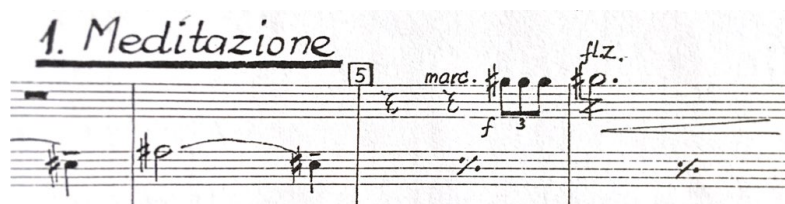
KUVA 16. Pääteema fagoteilla. Runkomotiivin sävelet h, cis, e, fis, gis.

Tahdissa 5 näkyy osan tärkeä rytmisen luonnemotiivi piccololla, jossa fortessa soitettu trioli tahdin viimeisellä iskulla purkautuu koko seuraavan tahdin mittaiseen tremoloon (ks. Kuvat 17 ja 18.). Motiivi esiintyy monissa kohdissa osaa myös muissa soitinryhmissä. Motiivi

muistuttaa rytmiltään hyvin paljon Beethovenin ”kohtalonrytmiä”, johon viittasin myös Pekkasen teoksen analyysissä. *Juhlakuvissa* motiivi muodostui tärkeäksi ydinmotiiviksi (vrt. Kuvat 1, 8, 17 ja 18).



KUVA 17. Meditazionen alku: luonnemotiivi huiluilla (tahdit 1–4) ja pääteema klarinetilla, fagoteilla ja alttosaksofonilla (tahdit 4–7) ja piccolon rytminen luonnemotiivi (tahdit 5–6).



KUVA 18. Piccolon rytminen luonnemotiivi 1. osassa.

Osan alussa alkava ensimmäinen taite kestää kuusitoista tahtia ja päättyy kenraalitaukoon. Toisessa taitteessa (tahdit 18–25) kvartti-intervallille perustuva luonnemotiivi (ks. Kuva 15) ja pentatoninen pääteema (ks. Kuva 16) saavat seuraansa piccolon kirkkaat trillit ja runkomotiiville perustuvat 1/16-nuottien kuviot, jotka kehittyvätkin taitteen lopussa siirtymävälkkeen materiaaliksi (tahti 26). Välike vie neljän tahdin mittaiseen staattiseen, huiluilta oboelle ja klarineteille siirtyvään, legatossa soittavista 1/16-nuoteista koostuvaan siirtymäjaksoon, jonka pohjana on osan melodinen runkomotiivi (tahdit 27–30). Kolmas taite (tahdit 31–36) on luonteeltaan kehittelevä. Taite on osan voimakkain sekä nyanssiltaan että dramaturgialtaan ja sen etenemissuunta on hyvin dynaaminen, kunnes se päättyy tahdin 37 kenraalitaukoon. Tämän jälkeen alkaa neljäs taite (tahdit 38–52), joka on samalla osan kertausjakso. Neljäs taite palauttaa hetkeksi osan alun rauhallisen tunnelman, vaikka motiivit

ovat hieman muuntautuneet ja yleisnyanssi nousee nopeasti voimakkuuteen *ff* saakka. Viimeisten kolmen tahdin mittainen Coda on luonteeltaan hyvin päättävä (tahdit 53–55). Siinä näkyvät myös koko teoksen sävelkielelle tyypilliset luonnemotiivit: suurista sekunneista koostuvat asteikkokulut. (Kuva 19.) Tehokeinona asteikon neljä viimeistä säveltä vielä toistetaan neljäsosatauon jälkeen, mikä tekee motiivista vielä päättävämmän.



KUVA 19. Meditazionen loppu, Coda. Luonnemotiivi: kokosävelasteikko.

Ensimmäisen osan ja samoin koko teoksen sävellajia on vaikea määritellä. Vaikka etumerkkejä ei nuottiviivaston alussa ole, käyttää Nissilä runsaasti tilapäisiä etumerkkejä. Pentatonisuus tekee osasta harmonisesti staattisen, koska puolisävelaskelet puuttuvat. Tämän tyyppinen osa sopii hyvin johdannoksi, koska kuuliija jää odottamaan, minkälaiseksi sävellys kehittyi seuraavissa osissa.

### 5.3.2 Toinen osa: Lugubre

Toisesta osasta Lugubre säveltäjä käytti haastattelussa nimeä ”Surusoitto” (Nissilä h2017, 10:35–10:45). Osan merkittävin luonnemotiivi on Kotkansaaren luterilaisen ja ortodoksisen kirkon kellojen soittoa imitoiva aihe (Kuva 20). Kirkonkellojen motiivin esittää sävellyksessä

keskeisessä roolissa oleva lyömäsoitinryhmä. Nissilä (h2017, 10:00–10:30) kertoi haastattelussa muistonsa, jonka sävelsi Lugubre-osaan:

AN: Siinä ku on ne kilkutuskohdat [...] Me asuttiin Ruotsinsalmenkatu kahdessa tuolla päässä (näyttää meren suuntaan). [...] Aina sunnuntaisin kuulu molempien kirkkojen kellot. [...] Mä tein niistä sitte oman versioni [...] siihen lyömäsoittimille. SM & AN: (Tutkivat partituuria.) AN: Tää on toinen osa. [...] Tässä ne on. Just näin. SM: Just. Eli onks sielä sitten, täällä alarivillä noi luterilaisen kirkon...? [...] AN: No ei ku tää on semmonen sekamelska. [...] putkikellot soittaa: ”ding, dung” ja ”didam, didam, didam” [...] Ja nää taas ”dum, dim, dum, dim” [...] sit tulee ”dam didi dam didi dam didi” SM: [...] Se on tosi hieno kohta. [...] AN: [...] Ja sitte se pikkusen toistuu täällä loppupuoella, muistaakseni. (Nissilä h2017, 10:00–12:00.)



KUVA 20. Kirkonkellojen motiivi.

Kotkansaari on suhteellisen pieni pinta-alaltaan ja sitä hallitsee vahvasti kahden suuren kirkon läsnäolo, luterilaisen ja ortodoksisen. Kirkonkellojen motiivi on raikas ja reipas, eikä tuo ensimmäisenä mieleen surumarssia. Osa on soinniltaan valoisa ja tunnelmaltaan odottava. Osa ei mielestäni ole kontrastissa edelliseen osaan, vaan jatkaa siitä, mihin ensimmäinen jäi. Rytmikka on tihentynyt Meditazioneen verrattuna ja tempomerkinnältäänkin toinen osa on hieman nopeampi. Tonaliteetiltaan toinen osa on hyvin samankaltainen kuin ensimmäinen: harmonia jätetään avonaiseksi, ja pääosin melodia-aiheet ja säestyskuviot ovat pentatonisia. Huilujen hemiola-rytmissä esiintyvät triolit ovat olennainen luonnemotiivi osassa. Huilujen nopeista kirkaisuista tulevat mieleen Kotkansaaren yllä lentelevät lokit. (Kuva 21.)

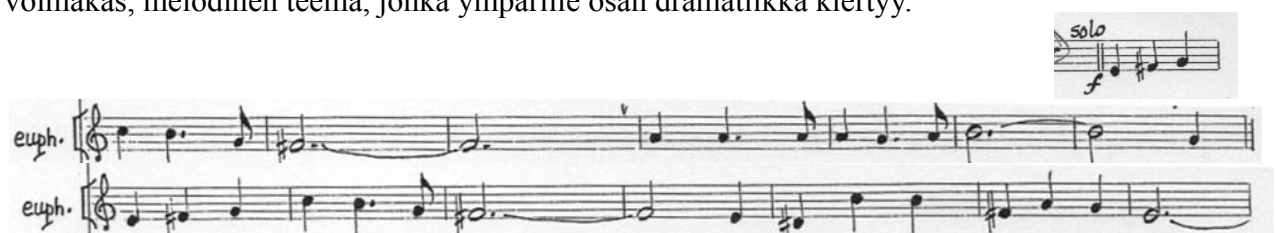


KUVA 21. Huilujen säestävä luonnemotiivi, ”lokkien kirkaisut”.

Kirkonkellot ja lokkien kirkaisut luovat kuvan veden läheisyydessä sijaitsevasta kaupungista. Lugubre-osa kiinnittyy siis selkeästi tiettyyn maantieteelliseen paikkaan, joka on merkityksellinen sekä säveltäjälle itselleen että soittokunnalle. Osan rakenne (esittelevä johdantojakso - esittelyjakso - kehittelevä siirtymäjakso - kertausjakso - päättävä jakso - Coda) jäljittelee sonaattimuotoa. Osassa on selkeä muoto, joka aukeaa ja sulkeutuu, eikä jää avoimeksi. Lugubre on hyvin koherentti kokonaisuus ja sen voisi kuvitella toimivan myös itsenäisenä konserttikappaleena. Samalla tavalla voisi toimia myös sarjan seuraava osa, Valse.

### 5.3.3 Kolmas osa: Valse

Vasta sävellyksen kolmannessa osassa tunnelma muuttuu täysin. Osa alkaa voimakkaan johdattelevalla introlla (tahdit 1–15), jossa musiikillista materiaalia ja tapahtumatiheyttä riittää. Pääteema on eufoniumilla soitettu slaavilaisvaikutteinen, raskas valssi e-mollissa (Kuva 22), joka alkaa johdannon jälkeen tahdissa 16. Valssi on muodoltaan perinteinen, A- ja B-osasta koostuva valssi ja ensimmäinen duuri-molli-tonaliteettiin perustuva teema sävellyksessä tähän mennessä. Tonaliteetin muutos tulee osassa täytenä yllätyksenä ja koko teoksen yleisvaikutelma muuttuu; kontrasti sävellyksen alkupuoleen on huomattavan tehokas. Lähdettyään liikkeelle teema soi läpi koko osan. Välillä se siirtyy puupuhaltimille, jolloin myös sen harmonia muuttuu hieman dissonoivammaksi. Lopuksi se palaa kuitenkin eufoniumille. Osan rakenne (Intro - A - B - A - B - siirtymäjakso - Coda) on samankaltainen kuin *Juhlakuvia*-sävellyksen Serenadi-osan rakenne. Kummassakin osassa ytimenä on voimakas, melodinen teema, jonka ympärille osan dramatiikka kiertyy.



KUVA 22. Valsen teeman A-osa.

Teemaa säestävät puupuhaltimet, joiden soittama, säestävä luonnemotiivi leimaa voimakkaasti koko osaa. Sen voisi nähdä myös muunnoksena huilujen ja perkussioiden esittelemästä rytmisestä luonnemotiivista ensimmäisen osan alussa (ks. Kuva 23 ja Kuva 18).



KUVA 23. Puupuhaltimien säestävä luonnemotiivi Valsessa .

Valse on erittäin tasapainoinen kokonaisuus, joka koostuu johdattelevista, esittelevistä, ja kehittelevistä taitteista sekä voimakkaan päättävästä loppuratkaisusta. Osan intro on melko pitkä ja se esittelee säestyksen eri elementit ja motiivit ennen eufoniumin soolon alkua. Kaikkein suurimpana osaa eteenpäin vievänä elementtinä kulkeekin tämä kaunis, slaavilaisesta molli-valssista vaikutteita saanut soolomelodia. Soolon ympärillä on läpi koko osan paljon tapahtumia ja runsasta motiivikenttää. Osa on täynnä yllättäviä sisääntuloja ja materiaalia, mutta kokonaisvaikutelma pysyy rauhallisena. Osa pääsee yllättämään vielä lopussa, kun Juha Vainion *Kotkan poikii ilman siipii* -valssin kertosäkeestä lainattu teemanpätkä lopettaa osan (Kuva 24). Siten löytyy tästäkin teoksesta viittaus Kotkaan ja sen yhteen kuuluisimmista kevyen musiikin vaikuttajista, Juha Vainioon.



KUVA 24. Kotkan poikii ilman siipii -lainaus.



Samoin kuin Pekkasen *Juhlakuvissa*, viittaus tilaajan kotikaupunkiin ja kevyeen musiikkiin ilmestyy musiikkiin teoksen keskiosan lopussa. Kummassakin tapauksessa lainamelodian motiivi on kuin muisto, joka häipyä pois yhtä huomaamatta kuin oli ilmestynyt.

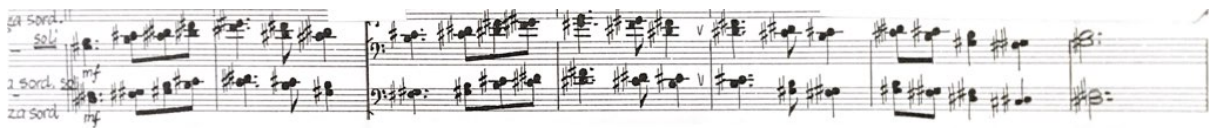
#### 5.3.4 Neljäs osa: Festeggiamento

Yllätyksellisyys pääsee huppuunsa Nissilän teoksen finaalisissa. Festeggiamento – Nissilän (h2017, 18:40–18:50) sanoin Juhlan juhlistaminen – on rytmikkään marssimainen, reipastempoinen, odotuksia luova ja ne täyttävä, tapahtumarikas sävellyksen päätös. Vapaatonaalisuus kääntyy osassa duurin suuntaan, mikä tuo kontrastia edellisen osan mollivoittoisuudelle. Osa pitää sisällään paljon aikaisemmista osista tuttuja elementtejä, kuten pentatonisia nousuja ja kokosävelasteikoita. Toisesta osasta poiketen neljännessä osassa nousevat kokosävelasteikot esiintyvät oktatonisiksi asteikoiksi muuntautuneina. Myös trioliin pohjautuva luonnemotiivi (ks. Kuva 18) ja kirkonkellojen motiivi (ks. Kuva 20) esiintyvät jälleen tässä osassa. Festeggiamentossa on erittäin runsas tapahtumatiheys ja uutta materiaalia esitellään jatkuvasti. Osa alkaa johdattelevalla taiteella (tahdit 1–31). Osan alussa on kahden tahdin mittainen tamburiinin rytminen, johdatteleva aihe, jonka jälkeen osan melodinen osuus alkaa käyrätorvien soittamalla, kahdeksan tahdin mittaisella fanfaarilla (Kuva 25).



KUVA 25. Festeggiamenton alkufanfaaria.

Käyrätorvien jälkeen trumpetit toistavat fanfaarin. Tämä jälkeen seuraa 14 tahdin mittainen siirtymäjakso, joka johdattaa uuteen, laulavaan teemaan pasuunoilla. Tämä on osan pääteema (Kuva 26), joka aloittaa samalla toisen taitteen (tahdit 32–47). Pääteemasta irrotettu motiivi kuullaan pääteeman esittelyn ja pienen välikkeen jälkeen myös kaanonissa. Pääteemalle perustuva toinen taite on luonteeltaan sekä esittelevä että kehittelevä.



KUVA 26. Festeggiamenton pääteema pasuunoilla.

Pääteeman ja sen motiivista tuotetun, kaanonissa soitetun variaation välissä esiintyvä välike on kiinnostava. Välikkeen tunnusmerkkinä on huilujen sekstoleista koostuva luonnemotiivi (”lokkien kirkaisut”) sävellyksen toisesta osasta. Huilujen sekstolit esiintyvät iskevänä vuoropuheluna lyömäsoitinryhmän daktyyli-rytmien kanssa (Kuva 27, vrt. Kuva 21).



KUVA 27. Huilujen ja lyömäsoitinten välike.

Välike toistuu finaalin alkupuolella identtisenä tahdeissa 41–42 ja 150–151. Välikkeen jälkeen pääteeman motiivista syntyvä kaanon on neljän tahdin mittainen. Kaanonin jälkeen huilujen luonnemotiivi (”lokkien kirkaisut”) esiintyy vielä rytmisesti augmentoituneena käyrätorvilla. Tahdin mittaisen augmentaation jälkeen siirrytään suoraan seuraavaan taitteeseen.

Kolmas taite on osan dramaattisin ja pisin (tahdit 48–200). Taite sisältää täysin uusia teemoja ja motiiveita, joten siksi sitä ei oikein voi kutsua pelkästään kehitteleväksi taitteeksi. Taitteen alussa esitellään uudet aiheet, joita aletaan saman tien myös kehittää. Kolmannessa taitteessa tapahtumatiheys tiivistyy ja sävellyksen etenemissuunta kiihtyy. Harmonia perustuu vähennetyille soinnuille, mikä tuo kontrastia sävellyksen ensimmäisten osien pentatonisuuteen, kolmannen osan mollivoittoisuuteen ja finaalin alun duuriin kallistuvaan pentatoniseen materiaaliin. Sävellykselle tunnusomaiset avonaiset kvarttisoinnut loistavat

tässä taitteessa poissaolollaan. Aho (1982, 8) mainitsee, että taitteet voivat olla myös monimerkityksisiä. Finaalin kolmas taite voisi siten olla perusmerkitykseltään esittelevän ja kehittävän yhdistelmä. Taitteeseen sisältyy osan dramaturginen huippukohta, minkä jälkeen siirrytään suoraan osan neljänteen, päättävään taitteeseen (tahdit 201–224).

Tässä lähes seitsemän minuuttia kestävässä osassa kuullaan noin viiden minuutin kohdalla suuri huipennus, jonka säveltäjä jättää harmonisesti purkamatta. Huippukohdan jälkeen säveltäjä pääsee taas yllättämään: tapahtumatiheyden yllättäen pysähtyttyä, kuuluu kirkonkellojen teema toisesta osasta kuin jonakin kaukaisena muistumana menneestä. Osa rauhoittuu ja ympyrä sulkeutuu, tunnelma on vähän kuin teoksen alussa, mutta avonaiset kvarttisoinnut ovat vaihtuneet levolliseen duurisointuun, joka päättää sävellyksen. Nissilä (h2017, 04:20–04:30) kertoo sävellyksen lopettamisesta: ”Mä nyt ajattelin et mä lopetan sen hyvin rauhallisesti että [...] ei mitään semmosta hirvittävää myrskyä sinne loppuun, vaan ... vaan niinku semmonen antimyrsky”. Osassa korostuu sävellystilauksen motiivi: juhlat ja juhlallisuus. Lisäksi Kotkan kaupunkiin viittaava kirkonkellomotiivi esiintyy vielä tässäkin osassa kuin muistutuksena tilaajan maantieteellisestä sijainnista. Otsikosta sävellyksen loppuun asti on siis Kotka, kotkalaisuus ja soittokunta soittajineen läsnä sävellyksen rakenteessa. Mielestäni tästä kuvastuu säveltäjän arvostus sävellyksen tilaajia kohtaan. Sävellys juhlistaa tosissaan soittokunnan pitkää historiaa.

### 5.3.5 Sävellyksen kokonaisrakenne ja dramaturgia

Teoksella on kasvava moniosaisen rakenne, jonka tähtäin on finaalissa. Ensimmäiset kaksi osaa, vaikka ovatkin hivenen erilaisia keskenään, ovat yleisluonteeltaan johdattelevia ja kehittäviä. Kolmannessa osassa avautuu aivan uusi sointimaailma ja staattisuus muuttuu kertaheitolla dynaamisuudeksi. Vaikka kolmas osa on hidas mollivalssi, on se etenemissuunnaltaan dynaaminen ja perusmerkitykseltään esittelevä ja samalla päättävä. Osa on voimakkaasti kontrastissa edeltäviin osiin. Myös neljäs osa luo kontrastin kolmannelle ja dramaturgialtaan se on hyvin dynaaminen. Sävellyksen eteneminen on prosessivisen ja kontrastoivan etenemismuodon yhdistelmä. Mielestäni teoksella on myös romaanimainen juoni, jota toisen, kolmannen ja neljännen osan keskinäinen kontrastivuus tukee pikemmin

kuin hajottaa. Teoksen raukeneva ja pehmeä sulkeutuminen neljän osan dynaamisten ja tapahtumarikkaiden vaiheiden jälkeen korostaa teoksen dramaturgian romaanimaisuutta: ympyrä sulkeutuu, tarina on loppunut. Sävellyksen yleissointi on voimakkaasti pentatonisuuteen nojaava. Teoksen ydinmotiivi on kvartti-intervalli, jota varioidaan eri tavoin. Joskus se esiintyy laulavana luonnemotiivina perättäisinä yksittäisinä ääminä soitettuna (ks. Kuvat 15 ja 17) ja joskus sen pohjalta muodostetaan sointupylväitä. Myös päällekkäisille kvinteille perustuvat sointupylväät pohjautuvat tälle ydinmotiiville, koska onhan kvintti toisesta suunnasta katsottuna kvartin käänös.

AN: No aika paljo mä käytän näitä kvartteja. [...] Niillä saa semmosen pehmeän, lyyrisen [...] ajatuksen [...] niillä saa helposti semmosen hymnimäisen [...] SM: [...] se on semmonen niinku avonainen tavallaa se ilmapiiri sillan. AN: Joo, ja se kuulostaa aika tonaaliselta, vaikkei se olekka sitä. SM: Joo, kyllä. (Nissilä h2017, 20:20–21:00.)

#### 5.4 Sävellysten vertailua

Molempien teosten ollessa neliosaisia, on kiinnostavaa vertailla niiden kokonaisrakennetta ja eri tyylisten osien sijoittumista sävellyksissä. Seuraavassa taulukossa (T1) näkyvät sävellysten osien perusmerkitykset. Kummankin teoksen ensimmäinen osa on vahvimmin johdatteleva luonteeltaan. Esittelevää ainesta sen sijaan löytyy kaikista muista osista. Perusmerkitykseltään esittelevä osa usein myös kehittää materiaaliaan, kuten *Juhlakuvien* viimeinen osa ja *Music for Eaglets* -sävellyksen toinen sekä viimeinen osa. Voimakkaan päättäviä osia ovat kummankin teoksen kaksi viimeistä osaa. Kokonaisuutena kumpikin teos näyttäisi siis kulkevan johdattelevasta osasta esittelevien ja kehittävien kautta kohti päättävää osaa.

Sävellys	Osa	Johdatteleva	Esittelevä	Kehittelevä	Päättävä
Pekkanen:	1	++		+	
<i>Juhlakuvia</i>	2		++		(+)
	3		++		+
	4		+	++	++
Nissilä:	1	++		+	
<i>Music for Eaglets</i>	2		++	+	(+)
	3		++		++
	4		++	++	++

TAULUKKO 1. Sävellysten osien perusmerkitykset. (T1) ++ = erittäin paljon, + = paljon, (+) = jonkin verran

Tarkasteltaessa kahden peräkkäisen osan välistä suhdetta, painottuu *Juhlakuvissa* vahvasti kontrastoivuus. *Music for Eaglets* taas jakautuu kahtia ensimmäisten osien ollessa roomaanimaisessa ja kolmen viimeisen kontrastoivassa suhteessa keskenään. Jokin juoni tai kerronnallinen elementti Nissilän teoksen osien välillä kuitenkin on kuultavissa, koska teoksesta jää roomaanimaisen kokemuksen päällimmäiseksi. Se voi johtua sävellyksen ympyrämuodosta, jolloin alun tunnelma palaa mieleen harmonisessa loppuratkaisussa. (T2.)

Sävellys	Osat	Kontrastoivia	Romaanimaisia
Pekkanen:	Osat 1&2	X	X
<i>Juhlakuvia</i>	Osat 2&3	X	
	Osat 3&4	X	
	Koko teos	X	
Nissilä:	Osat 1&2		X
<i>Music for Eaglets</i>	Osat 2&3	X	
	Osat 3&4	X	
	Koko teos		X

TAULUKKO 2. Osien kontrastoivuus ja roomaanimaisuus teoksissa. (T2)

Mietittäessä odotettavuuden ja yllätyksellisyyden tasapainoa sävellysten dramaturgiassa, kerääntyy Nissilän teoksen osien kohdalle paljon rukseja yllätyksellisyys-sarakkeeseen. Tämä on suoraan verrannollinen motiivirikkauteen sekä tapahtumatiheyteen. Sävellyksen osissa ei tehdä varsinaisia kertauksia, mutta kertausjakso kyllä löytyy jokaisesta osasta. Ne ovat teoksessa kuitenkin jonkin verran muuntuneita esittelyjaksoon nähden ja ne vievät aina uuden tapahtuman äärelle. Pekkasen *Juhlakuvissa* kertauksia tehdään toisessa ja kolmannessa osassa, jolloin juuri kuultu asia toistetaan täsmälleen samanlaisena, kunnes siirtymävaiheen kautta päästään Codaan tai osan päätösjaksoon. *Juhlakuvissa* viimeinen osa pyrkii kehittämään kertaavia elementtejään, kuten pääteemaa tai pientä välikettä osan eri taitteiden välissä. Sinällään varioitu materiaali kyllä yllättää, mutta ydinteemojen ollessa samoja jää yllätyksellisyyden kokemus kokonaisuuden suhteen vähemmälle. (T3.)

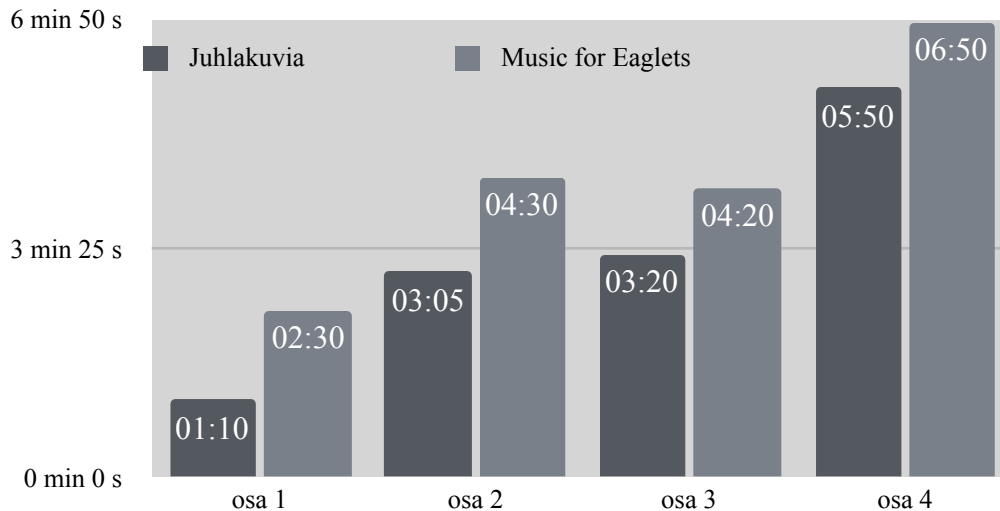
Sävellys	Osa	Odotettavuus	Yllätyksellisyys
Pekkanen:	1		X
<i>Juhlakuvia</i>	2	X	X
	3	X	
	4	X	X
Nissilä:	1	X	X
<i>Music for Eaglets</i>	2	X	X
	3	X	X
	4		X

TAULUKKO 3. Odotettavuus ja yllätyksellisyys sävellysten dramaturgiassa. (T3)

Teokset ovat keskenään hyvin erilaisia tyyliältään. Sävellysten sisäisessä rakenteessa on yhtäläisyyksiä etenkin keskimmäisten ja päättävän osan kohdalla, vaikka kepeämpi, tanssillinen osa löytyy niissä eri kohdassa: Pekkasen *Juhlakuvissa* 2. osa (marssi / tango) ja Nissilän *Music for Eaglets* -teoksessa 3. osa (valssi). Toisaalta, Nissilä (h2017, 10:45–10:50) puhuu Lugubre-osasta surumarssina ja samoin Pekkasen teoksen toinen osa alkaa ja päättyy marssin tahdissa. Jos kolmansia osia tarkastelisikin samankaltaisina osina, löytyisi niistä kyllä yhtäläisyyksiä. Pekkasen sävellyksessä kolmas osa on teoksen ”hidas” osa ja se täyttää hitaan osan kriteerit tempomerkinnältään, rauhalliselta tunnelmaltaan ja pehmeältä soinniltaan. Myös Nissilän teoksessa kolmannen osan surumielinen ja voimakkaan tunteellinen valssi toimii hitaana ja rauhoittavana osana sitä ympäröivien tiheämpirytmisten osien välissä. Lisäksi kummankin teoksen kolmansien osien rakenne on pääpiirteiltään samankaltainen: painokas, melodinen teema on osan keskiössä alusta loppuun asti. Toisaalta *Music for Eaglets* -sävellyksessä jo ensimmäinen osa on hidas ja tunnelmoiva samoin kuin surumarssi-nimi antaa toiselle osalle hitaan osan leiman. Tämä juuri kuvastaa Nissilän sävellyksen roomaanimaisuutta, osat ovat kuin näkymättömän juonen avulla toisissaan kiinni, eivätkä kontrastit ole niin selkeitä kuin Pekkasen sävellyksessä.

Seuraavasta taulukosta näkyvät teosten osien kestot pylväinä (T4). Molemmissa sävellyksissä ensimmäinen osa on teoksen lyhyin osa. *Juhlakuvissa* osa on huomattavan lyhyt, vain neljännes päätösosan ajallisesta kestosta. Kumpikin sävellys alkaa johdattelevasti. *Juhlakuvien* johdantomaisuus tulee vielä selkeämmin esille juuri osan lyhyiden vuoksi. Mielenkiintoista on myös, että kummankin teoksen ensimmäinen osa liukuu toiseen osaan

rumpuvälikkeen kautta. Keskimmäisten osien ajalliset kestot ovat suunnilleen samassa suhteessa toisiinsa ja teosten kokonaispituuksiin nähden.



TAULUKKO 4. Juhlakuvia- ja Music for Eaglets -sävellysten osien kestot minuuteissa. (T4)

Kummassakin sävellyksessä viimeinen osa on selkeästi teoksen laajin osa. *Juhlakuvissa* on enemmän Ahon (1980, 38–39) mainitsemia tyhjäkäyntiosuuksia ja osan yleiseen dramaturgiaan nähden lopetuksen iskeyvyys ei täysin täytä niitä odotuksia, mitä sävellys siihen mennessä on antanut. Variaatioille perustuvan osan sijoittaminen teoksen loppuun on riskialtis ratkaisu. Teemoja muuntelemalla saa osaan toki päätösosalle sopivaa ajallista kestoa, mutta variaatiot ovat aina alttiita toisteisuuden kokemukselle kuulijassa. Esimerkiksi monissa klassismin ajan sävellyksissä, kuten esimerkiksi Beethovenin sinfonioissa, variaatio-osa löytyykin teoksen keskeltä. Toisaalta *Juhlakuvien* viimeinen osa tarjoaa partituurin perusteella runsaasti uusiakin motiiveita ja niiden muunnoksia, odotettavuutta ja yllätyksellisyyttä tuntuisi olevat sopivassa suhteessa ja loppunousukin löytyy. Voihan olla, että kuunteleman esitys sävellyksestä ei toiminut parhaalla mahdollisella tavalla, ja osa tuntui siksi jäävän elämykselliseltä etenemisnopeudeltaan aiempien osien varjoon. *Music for Eaglets* nousee viimeisessä osassa voimakkaaseen huippuunsa, minkä jälkeen se aloittaa hiipumisen, jolloin sävellyksen alun huomioon ottaen teos ikään kuin häipyä sinne mistä tulikin – ympyrä sulkeutuu. Osa on elämykselliseltä etenemisnopeudeltaan nopeampi kuin ajallisesti olisi uskonut.

Taulukossa (T5) havainnollistan sävellysten dynaamisuuden ja staattisuuden vaikutelmaa niiden kokonaisdramaturgiassa. *Juhlakuvia* etenee kontrastoiden, jolloin uusi osa on aina luonteeltaan vastakohtainen edellisen kanssa. Tämän vuoksi teos on kokonaisdramaturgialtaan dynaaminen. *Music for Eaglets* kääntyy sävellyksen puolivälissä staattisesta dynaamiseksi ja jättää myös dynaamisen loppuvaikutelman. Vaikutelmaa tukee Ahon määritelmä muodoltaan suljetusta, eli selkeän alun ja lopun omaavasta teoksesta dynaamisena. (Aho 1991, 21)

Sävellys	Osa / koko teos	Dynaaminen	Staattinen
Pekkanen:	1	X	X
<i>Juhlakuvia</i>	2	X	
	3		X
	4	X	X
	Koko teos	X	
Nissilä:	1		X
<i>Music for Eaglets</i>	2		X
	3	X	
	4	X	
	Koko teos	X	

TAULUKKO 5. Sävellyksen osien sekä kokonaisuuden dramaturgia: dynaaminen / staattinen. (T5)

Analyysi kiteytyy seuraavan taulukon avulla: sävellyksille *Juhlakuvia* ja *Music for Eaglets* löytyi Ahon rakennemuodoista sopiva rakenne kummallekin. Pekkasen *Juhlakuvilla* on vastakohtiin perustuva moniosainen rakenne ja Nissilän teoksella *Music for Eaglets* kasvava moniosainen rakenne. (T6.)

Säveltäjä	Teos	Luhistuva moniosainen rakenne	Vastakohtiin perustuva moniosainen rakenne	Kasvava moniosainen rakenne	Painopiste teoksen keskellä	Tasavertaisen painokkaat osat
Pekkanen	<i>Juhlakuvia</i>		X			
Nissilä	<i>Music for Eaglets</i>			X		

TAULUKKO 6. Teoksen rakennetyyppi. (T6)



Tässä luvussa teen yhteenvedon analysoiduista sävellyksistä löytyneistä, tutkimuksen kannalta olennaisista teemoista ja motiiveista. Lisäksi mietin, mitä uutta sävellykset toivat soittokunnan ohjelmistoon ja mihin kohtaan ne ohjelmistokokonaisuudessa asettuvat. Etenen Pekkasen ja Nissilän teoksista sävellystilausten kokonaisuuteen ja pohdin sitä ilmiönä soittokunnan historian kontekstissa tapaustutkimuksen tapaan.

Pertti Pekkasen ja Allan Nissilän sävellykset tuottivat soittokunnan ohjelmistoon kaksi laajamuotoista puhallinorkesterisarjaa. Sävellysten sisäinen arkkitehtuuri on kummassakin omanlaisensa, mutta osien ajallisesta kestosta sekä niiden perusmerkityksistä löytyi erojen lisäksi myös paljon yhtäläisyyksiä. Tyyllillisesti sävellykset ovat hyvin erilaisia Pekkasen nojautuessa perinteisempään duuri-mollitonalityteettiin ja Nissilän tarjotessa harrastajasoittokunnalle ehkä enemmän aikamme musiikin sävellystyylillä edustavaa, vapaatonaalisempaa materiaalia. Yleistäen voisi sanoa, että Pekkasen *Juhlakuvia* on perinteistä soittokuntamateriaalia. Se on toisaalta iloista, reipasta, raikasta ja marssimaista, ja toisaalta lyyristä, levollista ja tunnelmallista. Nissilän *Music for Eaglets* asettuu soittokunnan ohjelmistossa uuden suomalaisen puhallinorkesterimusiikin kategoriaan. Sävellyksen harmonia luo eksoottisen vaikutelman, mikä johtuu runsaasta pentatonisten asteikoiden käytöstä. Sävellyksen keskeisissä motiiveissa on kuitenkin runsaasti soittokuntarepertuaarille ominaisia fanfaariaiheita ja marssimaisuutta, kuten myös lyyrisyyttä ja pehmeää tunnelmointia. Sävellysten marssi- ja valssi-teemat ja fanfaarit viittaavat vahvasti soittokuntaperinteeseen ja siten soittokunnan edustamaan osakulttuuriin.

Kummankin sävellyksen yleisilme on juhlallinen: Pekkasen teos alkaa trumpettifanfaareilla, kun taas Nissilän sävellyksen alku luo odottavan tunnelman, joka huipentuu viimeisen osan alun fanfaareihin. Molemmissa teoksissa sävellysten tilaamisen motiivi – juhlat – on esillä myös teoksen tai teoksen osan nimessä. Nissilän teoksen kasvava moniosainen rakenne on verrattavissa juhlien valmisteluun: odotus ja tehty työ palkitaan runsasmotiivisessa ja tapahtumarikkaassa finaalissa, jota säveltäjä kutsui ”juhlan juhlistamiseksi” (Nissilä h2017, 18:40–18:50). Myös Pekkasen *Juhlakuvien* viimeinen osa viittaa nimessään juhlapäivään,

mutta matka sinne on ollut erilainen: osien väliset kontrastit eivät luo odottavaa tunnelmaa, vaan pikemminkin kertovat kukin omaa tarinaansa. Teoksen voisi myös nähdä tiivistelmänä soittokunnan 90-vuotisesta historiasta: I osa Fanfaari: alkufanfaarit, jännittävä odottava tunnelma, toiminta alkaa; II osa Ystävät yhdessä: marssin ja tangon tahdittamana tehdään soittokeikkoja, soitetaan ja vietetään aikaa yhdessä; III osa Serenadi: muistelua, tunnelmointia menneitä kerraten; IV osa Juhlapäivä: juhliitaan, kun yhteisiä vuosia on takana jo 90. Finaalissa kuultava *Paljon onnea vaan* -laulun katkelma viittaa suoraan juhlan aiheeseen.

Kiinnostavana yksityiskohtana sävellysten rakenteista löytyy melko paljon samankaltaisia motiiveja. Luonnemotiiveja ovat kummankin teoksen sointupylväät, jotka perustuvat usein kvartti-intervallille. Pieni luonnemotiivi, joka koostuu triolista ja yhdestä pidemmästä nuotista, vähän Beethovenin ”kohtalorytmin” tapaan löytyy myös kummastakin sävellyksestä. Kolmas teoksia yhdistävä luonnemotiivi ovat erilaiset asteikkokulut. Asteikot ovat pääasiassa nousevia duuri- ja kokosävelasteikkoja, mutta niistä löytyy myös muunnelmia, kuten Nissilän teoksen kokosävelasteikon muuntautuminen oktatoniseksi asteikoksi sävellyksen IV osassa.

Teoksissa on paljonkin dramaturgisia yhteneväisyyksiä. Kummankin teoksen alitusosa luo odottavan tunnelman, joka huipentuu viimeisen osan juhlinnassa. Väliosat erottuvat kummassakin sävellyksessä omina, persoonallisina kertomuksinaan. Kumpikaan säveltäjä ei jättänyt teoksessa noteeraamatta myöskään tilaajatahon maantieteellistä asemaa, vaan ujutti sävellykseensä viittauksen kotkalaiseen tai Kotkan kaupungista kertovaan kevyen musiikin kappaleeseen. Viittaukset ovat hienovaraisia, mutta helposti erotettavissa. Nissilän teoksessa lisäksi säveltäjän muisto Kotkansaarella asumisesta kuuluu Lugubre-osan kirkonkelloja mukailevassa lyömäsoitinsovuudessa. Myös monimerkityksellisen nimen *Music for Eagles* voi nähdä selvänä viittauksena Juha Vainion kappaleeseen *Kotkan poikii ilman siipii*, kuin myös viittauksena kaupungin nimeen tai kotkanpoikiin, mitä niillä sitten tarkoitetaankin:

AN: Nii, musiikkia Kotkan poikasille. Ei voi sanoo pojille, koska siinä orkesterissa on naisiakin. [...] Sanotaan poikasille. SM: Mm. Eli se omistus kuuluu siinä, hyvin siinä nimessä. AN: Joo, joo, no mä aattelin, että se on ihan sopiva nimi, ku se tulee kerran tänne Kotkaan niin... (Nissilä h2017, 17:00–17:30.)

Paikallisuus-teema on havaittavissa erityisesti Nissilän teoksessa. Vaikutelma tulee sävellyksen nimestä, kirkonkellojen motiivista ja *Kotkan poikii ilman siipii* -lainauksesta. Lainaus voi toimia teoksessa kunnianosoituksena. Vainio oli ja on edelleen kaupungissa hyvin rakastettu ja arvostettu musiikintekijä, jonka mukaan on nimetty esimerkiksi katu, musiikkioppilaitos sekä musiikkipalkinto. Lisäksi varmasti kaikki Kotkassa toimineet musiikkikokoonpanot soittokunnista ja oppilaitosten harrastelijayhtyeistä kaupunginorkesteriin ovat esittäneet Vainion musiikkia konserteissaan. Kotkalainen vasemmistoliiton kunnanvaltuutettu Joonas Mielonen sanoo Pietiläisen ja Metson *Junnu Vainio – Sellaista elämä on* -kirjassa, että Vainion lauluja laulatettiin paljon kotkalaisissa kouluissa 1990-luvulla. Mielonen mainitsee erityisesti laulujen *Käyn ahon laitaa* ja *Kotkan poikii ilman siipii* ”menneen selkärankaan” (Pietiläinen & Metso 2018, 257).

Työväenyhdistysten alaisuudessa toimineita musiikkikokoonpanoja on Suomessa ollut ja on edelleenkin paljon. Niiden toiminta kokonaisen kylän tai kaupungin musiikkielämän kehittymisessä on saattanut olla hyvinkin oleellista. Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunta toimii esimerkkitapauksena suomalaisen teollisuuskaupungin osakulttuurissa amatööripohjalta rakentuneesta musiikkitoiminnasta, josta ajan myötä kehittyi myös ammatillista toimintaa alueelle. Soittokunnan jäseniä oli mukana muun muassa musiikkiopiston ja konserttikannatusyhdistyksen perustamisessa kaupunkiin.

Vaikuttaa siltä, että juhlakonsertit rytmittivät positiivisella tavalla soittokunnan toimintaa ja muodostuivat soittokunnan toiminnan punaiseksi langaksi sen 115-vuotisen historian aikana. Lähtien vuodesta 1950 kymmenvuotisjuhlallisuudet olivat jotakin, mitä odottaa ja mihin kohdistaa toimintatarmoa ja pyrkimyksiä. Juhlakonsertit motivoivat harjoittelemaan uutta ohjelmistoa sekä tarjosivat mahdollisuuden ylittää uusia kynnyksiä omassa ja yhteisessä osaamisessa. Niiden avulla oli mahdollista nostaa taiteellista tasoa askel askeleelta ylemmäksi: juhlakonsertteihin tuli aina ammattimaista lisävahvuutta soittajistoon, mikä auttoi harrastajasoittajia saavuttamaan hyvinkin korkean tason juhlakonserteissaan. Juhlakonserteissa kaikki yrittivät parastaan ja joskus niitä varten harjoiteltiin myös enemmän kuin normaalisti olisi harjoiteltu.

Soittokunnan harjoittama musikointi juhlakonserttien ja sävellystilausten ympärillä kehittyi ja vakiintui vuosikymmenten myötä. Aineiston perusteella juhlakonserttien ja sen oheistuotteiden, kuten historiikkien ja tilaussävellysten järjestelyihin muodostui soittokunnalla jo tietynlaista rutiinia. Valmistelut aloitettiin muutamaa vuotta aikaisemmin perustamalla tarvittavat toimikunnat eri asioita hoitamaan. Sävellystilausten suhteen tultiin aktiivisimmiksi vuoden 1980 juhlakonsertista lähtien siinä mielessä, että tilauksesta puhutaan pöytäkirjoissa ja ekonominen puoli otetaan selkeämmin huomioon. Ennen sitä sävellysten kustannuksiin viitataan epämääräisesti, eikä niiden lopullinen hinta ole tiedossa. Apurahojen hakemisessakin aktivoitiin 1970–80-luvuilla ja viimeiseen tilaukseen apurahaa haettiin suoraan sävellyksen maksamista varten, eikä vain ”juhlan kustannuksiin”. Apurahahausta oli siten tullut aikaa myöten kohdistetumpi. Vuosikymmenten kuluessa sävellykset myös laajenivat moniosaisiksi ja maksoivat enemmän, jolloin niiden oli pakkokin tulla näkyvimmiksi, mikäli ne todella tahdottiin toteuttaa. Sävellyksen moniosaisuus ja ajallinen kesto kulkee samassa suhteessa sävellyksen kustannusten kanssa: mitä laajamuotoisempi teos, sitä suuremmat kustannukset. Tosin myös yleinen elintaso ja ekonominen tilanne täytyy ottaa huomioon kustannuksia tarkastellessa, jolloin 1980-luvun ja 2000-luvun rahankäyttöä on hankala vertailla. Joka tapauksessa juhlallisuudet tulivat soittokunnalle paljon kalliimmiksi kuin normaalit kevät- ja syyskonsertit. Motivaatiosta kertoo jo pelkästään se tosiasia, että joka kymmenes vuosi toimeen kuitenkin ryhdyttiin ja varoja kerättiin talkoovoimin.

Sävellysten tilaaminen kuului olennaisesti myös Suomen Työväen Musiikkiliiton toimintaan, jonka tarkoituksena oli kartuttaa työväen musiikkipiireille sopivaa ohjelmistoa. Kotkassakin soittokunta halusi omalta osaltaan olla osa tätä suurempaa sävellysten tilaamisen kokonaisuutta. Kotkassa soittokunnan sävellystilaukset osoitettiin soittokunnalle aikaisemmista yhteyksistä tutuksi tulleille säveltäjille Marttista lukuun ottamatta. Vehviläinen ja Karjalainen olivat soittokunnan aktiivisten jäsenten tuttuja STM:n Karjalan Piirijärjestön kautta, minkä lisäksi Karjalainen johti Kotkan musiikkiopistoa juuri tilaussävellyksen ensiesityksen aikoihin. Kumpikin oli myös vieraillut Kotkassa soittokuntaa johtamassa. Myös Fuhrmann, Pekkanen ja Nissilä olivat soittokunnan jäsenille tuttuja entuudestaan; Nissilä vieläpä soittokunnan omia kasvatteja. Haastatteluaineiston perusteella sekä Pekkanen että Nissilä olivat ottaneet huomioon soittokunnan tason ja harrastelijälähtöisyyden sävellyksiä

tehdessään. Nissilä (h2017, 13:30–14:00) halusi kuitenkin tarjota myös uudempaa musiikillista materiaalia ja pysyä uskollisena omalle sävelkielelleen, minkä tiesi kuitenkin olevan haaste soittokunnalle.

Tässä tutkielmassa tutkimusaineiston ja -menetelmien triangulaatiolla soittokunnan kymmenvuotisjuhlakonserttien ja sävellystilausten käytännöt on selvitetty niin tarkkaan kuin se käytössä olleen aineiston perusteella on ollut mahdollista. Myös motiiveita monivaiheiseen tilaamisprosessiin ryhtymiselle löytyi muutamia: 1) sävellysten tilaamisen perinteet ja uusien teosten tuottaminen puhallinorkestereille, 2) oman osakulttuurin ja sen historian ja saavutetun vuosikymmenen arvostaminen, 3) juhlallisuuden vaikutelman luominen konserttiin, 4) pyrkimys taiteellisen tason nostoon ja 5) näkyvyyden saaminen.

Tutkimusaineistosta ja osin myös haastatteluista nousi esiin soittokunnan terve itseluottamus omaan tekemiseensä ja intohimo musiikin harrastamiseen. Rohkeilla sävellystilauksilla oma osaaminen laitettiin koetukselle ja siten teknistä ja musiikillista osaamistasoa päästiin koettelemaan. Sävellystilauksilla on aineiston perusteella ollut soittokunnalle positiivinen vaikutus, eivätkä ne taloudellisestikaan ole olleet kovin suuri riski, ottaen huomioon juhlien muihin järjestelyihin sijoitetut varat. Sävellys on kuitenkin pysyvä sijoitus, jota tilaaja voi hyödyntää myöhemminkin. Soittokunnan sävellystilausten kokonaisuus on arvokas juonne kotkalaisessa musiikinhistoriassa ja myös koko maan mittakaavassa. Olisi mielenkiintoista selvittää, miten paljon muissa suomalaisissa soittokunnissa on sävellyksiä tilattu ja minkälaisiin tarkoituksiin. Ylipäätään olisi mielenkiintoista tietää, miten moni muu harrastajapohjalta toimiva orkesteri tekee vastaavanlaista, pitkäjänteistä ja suunnitelmallista työtä uusien sävellysten tuottamiseksi. Olisi myös kiinnostavaa tutkia Suomen sinfoniaorkestereiden sävellystilausten käytäntöjä. Miten ammattiorkesterit juhliivat täytenä vuosikymmeniään? Kuuluuko juhlintaan aina uuden sävellyksen kantaesitys? Käytäntöjä voisi tarkastella myös säveltäjien näkökulmasta käsin. Muun muassa nämä olisivat mielenkiintoisia jatkotutkimusaiheita.

Suomen Säveltäjät ry:n internetsivuilla sanotaan: ”Sävellystilaus on aina merkittävää luovan säveltaiteen edistämistä. Säveltäjän lisäksi se tuo myös arvostusta ja huomiota sekä tilaajalle että esittäjille.” Lisäksi Suomen Säveltäjät ry korostaa, että ”tilausteoksen kantaesitys on

kulttuuritapaus” ja muistuttaa, että ansaitun huomion saavuttamiseksi sävellystilauksen taustalla vaikuttavien tahojen kannattaa olla aktiivisia kantaesityksestä informoimisen suhteen. On tärkeää, että tiedotusvälineiden edustajat kutsutaan esityksiin, jotta uudet sävellykset tulevat ihmisten tietoisuuteen. (Suomen Säveltäjät s.a.) Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen soittokunta teki säännöllisesti työtä säveltaiteen edistämiseksi Suomessa tilatessaan uusia sävellyksiä kymmenen vuoden välein. Arkistoaineiston ja henkilöhaastattelujen perusteella soittokunta koki tämän työn merkittävänä sekä itselleen että myös koko kaupungin ja suomalaisen puhallinorkesterikulttuurin mittakaavassa. Sävellystilausten kokonaisuus on erityinen soittokunnan ohjelmistossa. Sekä arvokkaat sävellykset että pitkäjänteinen ja kunnianhimoinen työ niiden hankkimiseksi ansaitsee tulla huomioiduksi.

## **Lähteet**

### **TUTKIMUSAINEISTO**

#### **Käytetyt lyhenteet:**

K50 Kansio: Soittokunnan 50-v. juhlat.

K60 Kansio: 60-vuotisjuhla-aineisto.

KLT = Kymen läänin taidetoimikunta

PKJKP = Puhallinorkesteri Kotkan johtokunnan kokouspöytäkirja

PKTK = Puhallinorkesteri Kotkan toimintakertomus

PKTS = Puhallinorkesteri Kotkan toimintasuunnitelma

SHKP = soittokunnan hallinnon kokouspöytäkirja

SHTJKP = soittokunnan hallinnon ja TY:n johtokunnan kokouspöytäkirja

SJKP = soittokunnan johtokunnan kokouspöytäkirja

SJuKP = soittokunnan juhlatoimikunnan kokouspöytäkirja

SJuHTJKP = soittokunnan juhlatoimikunnan, hallituksen ja TY:n johtokunnan kokouspöytäkirja

SKP = soittokunnan kokouspöytäkirja

STA = soittokunnan talousarvio

STK = soittokunnan toimintakertomus

STKP = soittokunnan toimikunnan kokouspöytäkirja

STL = soittokunnan tuloslaskelma

STS = soittokunnan toimintasuunnitelma

SVKP = soittokunnan vuosikokouspöytäkirja

SYKP = soittokunnan yleisen kokouksen pöytäkirja

TY= Työväenyhdistys

#### **Arkistoaineisto**

Sijainti:

## **Työväen arkisto**

Historiikki 1950. Kotkan Sos.dem. Ty:n soittokunta 1950. *50 vuotta työväen torvimusiikkia Kotkassa*, Kotkan Sos.-dem. Ty:n Soittokunta 1900–1950.

Historiikki 1970. Kotkan Sos.dem. Ty:n soittokunta 1970. *70-vuotias Kotkan Sos.dem. Työväenyhdistyksen soittokunta*.

K60 Kansio: 60-vuotisjuhla-aineisto.

KLT Kymen Läänin Taidetoimikunta 17.12.1980.

SHKP soittokunnan hallinnon kokouspöytäkirja 9.10.1969.

SHTJKP soittokunnan hallinnon ja TY:n johtokunnan kokouspöytäkirja 3.11.1969

SJuHTJKP soittokunnan juhlatoimikunnan, hallituksen ja TY:n johtokunnan kokouspöytäkirja 15.1.1950.

SJuKP soittokunnan juhlatoimikunnan kokouspöytäkirja 15.3.1960.

SKP & STK soittokunnan kokouspöytäkirjat & soittokunnan toimintakertomukset 1967–70.

STA soittokunnan talousarvio 1980.

STA soittokunnan talousarvio 1990.

STK soittokunnan toimintakertomus 1945.

STK soittokunnan toimintakertomus 1946.

STK soittokunnan toimintakertomus 1949.

STK soittokunnan toimintakertomus 1950.

STK soittokunnan toimintakertomus 1980.

STK soittokunnan toimintakertomus 1990.

STKP soittokunnan toimikunnan kokouspöytäkirja 20.3.1942.

STL soittokunnan tuloslaskelma 1.3.1981.

STL soittokunnan tuloslaskelma 1990.

## **Soittokunnan arkisto**

K50 Kansio: Soittokunnan 50-v. juhlat.

Kilappa 1990. Pertti Kilapan juhlapuhe.

Konserttiohjelma 6.3.1960

Konserttiohjelma 8.3.1970.

Konserttiohjelma 10.3.1990.



Konserttiohjelma 27.10.1996.

Konserttiohjelmat 1943–1966.

PKJKP Puhallinorkesteri Kotkan johtokunnan kokouspöytäkirja 14.9.2015.

PKTK Puhallinorkesteri Kotkan toimintakertomus 2005.

PKTS Puhallinorkesteri Kotkan toimintasuunnitelma 2014.

SHKP soittokunnan hallinnon kokouspöytäkirja 6.1.1948.

SHKP soittokunnan hallinnon kokouspöytäkirja 6.1.1949.

SHKP soittokunnan hallinnon kokouspöytäkirja 28.4.1997.

SHKP soittokunnan hallinnon kokouspöytäkirja 3.10.1997.

SJKP soittokunnan johtokunnan kokouspöytäkirja 7.1.1986.

SJKP soittokunnan johtokunnan kokouspöytäkirja 8.12.1987.

SJKP soittokunnan johtokunnan kokouspöytäkirja 19.1.1998.

SJKP soittokunnan johtokunnan kokouspöytäkirja 24.8.1998.

SJKP soittokunnan johtokunnan kokouspöytäkirja 2.6.2014.

STK soittokunnan toimintakertomus 1940.

STK soittokunnan toimintakertomus 1989.

STS soittokunnan toimintasuunnitelma 1998.

SVKP soittokunnan vuosikokouspöytäkirja 8.1.1950.

SYKP soittokunnan yleisen kokouksen pöytäkirja 20.11.1986.

## **Partituurit**

(soittokunnan arkistossa)

Fuhrmann, Arthur 1979. Sarja puhallinorkesterille. (Ei julkaisutietoja).

Marttinen, Tauno s.a. *Parnasso, Juhlasoitto* Op. 41 No. 2. Sov. Teppo Lindholm. Tampere:  
Suomen Työväen Musiikkiliitto.

Nissilä, Allan 1995–97. *Music for Eaglets*, Symphony for band. Svensk Musik: Swedish  
Music Information Center.

Pekkanen, Pertti 1989. *Juhlakuvia*, Sarja puhallinorkesterille. (Ei julkaisutietoja).

Vehviläinen, Arvo 1949. *Kaupunki meren rannalla*. (Ei julkaisutietoja).

## **Pertti Kilapan arkisto**

CD 2003. Tallenne soittokunnan konsertista 6.4.2003, Kotkan Kyminsuu.

DVD 2000. Tallenne soittokunnan 100-vuotiskonsertista 4.3.2000, Kotkan Konserttitalo.

CD 2015. Tallenne soittokunnan 115-vuotiskonsertista 12.4.2015, Kotkan Konserttitalo.

## **Tutkimushaastattelut**

(tekijän hallussa)

Kilappa, Pertti 14.1.2017, Kotka. 1:38:00

Jääskeläinen, Jyrki 12.3.2017, Kotka 10:00

Nissilä, Allan 8.3.2017, Kotka. 34:00

## **TUTKIMUSKIRJALLISUUS**

Aho, Kalevi 1977. Motiivit ja motiivien muuntuminen. *Musiikki* 7 (4), 15–31.

— 1980. Sävelteoksen sisällöstä ja arkkitehtuurista. *Musiikki* 10 (1), 27–40.

— 1982. Musiikin muotoanalyysistä. Teoksessa *Musiikin soivat muodot*. Toim. Eero Tarasti. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, no.2, 7–27.

— 1991. Sävellyksen dramaturgiasta. *Sävellys ja musiikinteoria*. Toim. Matti Saarinen. Sibelius-Akatemia: Sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisuja 2/1991, 14–28.  
[http://www5.siba.fi/documents/10157/406941/SMT\\_2\\_1991.pdf](http://www5.siba.fi/documents/10157/406941/SMT_2_1991.pdf) . Viitattu 14.4.2020.

Alasuutari, Pertti 1993. *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.

Bent, Ian 1987. *Analysis*. New York: Norton.

Cohen, Sara 1991. *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.

Dolk, Hannele 2010. Puhallinorkesteri Kotka juhli nuorekkaasti. *Kymen Sanomat* 12.4.2010.

- Finnegan, Ruth 1989. *The hidden musicians. Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gronow, Pekka 1971. Työn orjat sorron yöstä nouskaa. Vuosisadan alusta vuoteen 1917. Teoksessa *Laulukirja. Työväen lauluja kahdeksalta vuosikymmeneltä*. Toim. Pekka Gronow. Helsinki: Tammi, 21–36.
- 1970. *Kisällilaulu*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Haataja, Lauri, Seppo Hentilä, Jorma Kalela, Eino Ketola, Pauli Kettunen, Heikki Laavola, Päivö Puhakainen, Tero Tuomisto & Jussi Turtola 1976. *Suomen työväenliikkeen historia*. Toim. Lauri Haataja, Seppo Hentilä, Jorma Kalela & Jussi Turtola. Helsinki: Työväen Sivistysliitto ry.
- Hako, Pekka 2005 (toim.). *Säveltäjän maailmat. Näkökulmia aikamme suomalaiseen taidemusiikkiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heinonen, Jari 1997. *Katseita suomalaisuuteen. Vastarinta ja luopuminen suomalaisessa kansanomaisessa kulttuurissa. Esimerkkeinä Aleksis Kivi, Väinö Linna, Juha Vainio ja Irwin Goodman*. Helsinki: TA-tieto Oy.
- Henriksson, Laura 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- 2010. *Aivan kuin mainingit sois: Juha Vainion laulujen äärellä*. Helsinki: Tammi.
- Hirsjärvi, Sirkka ja Hurme, Helena 2000. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Honka-Hallila, Helena 1992. *100 vuotta kotkalaista työväenliikettä*. Kotka: Kotkan Sosialidemokraattinen työväenyhdistys ry.

- Hultin, Herman 1904. *Kotkan kaupungin historia 1878–1904*. Kotka: Kotkan kaupunki.
- Hurri, Merja 1982. *Suomen Työväen Musiikkiliitto STM 60*. Tampere: Suomen Työväen Musiikkiliitto STM ry.
- 1986. *Knut Kangas, työväen musiikkimies porvarillisessa Suomessa*. Kansinimeke: *Työläismuusikko taistojen tiellä*. Tampere: Suomen Työväen Musiikkiliitto, Työväenmusiikki-instituutti.
- Hurri, Olavi 1969. Työväenliikkeen kulttuuriolemuksesta. Teoksessa *Työväenliike kulttuuritekijänä*. Toim. Matti Hako. Helsinki: Kirjayhtymä, 76–82.
- Härmä, Vuokko 2016. Me ollaan ihan uusia kotkalaisia. Kirjoitus *Suomen kuvalehden* blogissa 12.2.2016.  
<https://suomenkuvalehti.fi/ajolahto/2016/02/12/me-ollaan-ihan-uusia-kotkalaisia/> .  
 Viitattu 17.3.2020.
- Järviluoma, Helmi 1995. Johdanto: Paikkoja, musiikkeja, identiteettejä. Teoksessa *Musiikkimaailmoja ja äänimaisemia: Virtain kuulokulma*. Toim. Helmi Järviluoma. Tampere: Tampereen yliopisto, Kansanperinteen laitos, 1–20.
- Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Tampere: Gaudeamus.
- Kauppinen, Heikki 2013. *Meillä soi. Kotkan ja Haminan kevyen musiikin värikkäät vaiheet*. Hamina: Heikki Kauppinen.
- Kerman, Joseph 1994. *Write All These Down – Essays on Music*. London: University of California Press.
- 1999. *Concerto Conversations*. London: Harvard University Press.
- Kielitoimiston sanakirja 2020. Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy.  
<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/historiikki> . Viitattu 8.5.2020.

- Kivimäki, T. O. 1963. *75 vuotta sosialidemokraattista rakennustyötä, Kotkan Sosialidemokraattinen Työväenyhdistys 1888–1963*. Kotka: Kotkan Sosialidemokraattinen Työväenyhdistys.
- Korhonen, Martti & Saarinen, Juhani 1999. *Kymistä Kotkaan osa 1. Seudun kehitys pyyntikulttuurista teollistumisen aikaan*. Porvoo: WSOY.
- Koskinen, Anu 2011. *Seuran soiva käyntikortti. Montolan nuorisoseuran puhallinorkesteri 1911–2011*. Lappeenranta: Montolan nuorisoseuran puhallinorkesteri.
- Kotkan kaupunki 2019. Kotka 2025 -kaupunkistrategia. Kotkan kaupunki.  
<https://www.kotka.fi/kotkan-kaupunki/strategia/> . Viitattu 17.3.2020.
- Kupiainen, Jari & Sevänen, Erkki 1994. Esipuhe. Teoksessa *Kulttuurintutkimus, Johdanto. Tietolipas 130*. Toim. Jari Kupiainen & Erkki Sevänen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–8.
- Kurkela, Vesa 1983. *Taistojen tiellä soiteltiin – ja soiton tahdissa tanssittiin. Varkautelaiset työväenilmat ja niiden musiikki työväen osakulttuurin kaudella*. Jyväskylä: Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 2.
- 2013. Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21, 153–172.
- Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko 2003. Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Jyväskylä: Suomen musiikkitieteellinen seura, 71–86.
- Mantere, Markus & Moisala, Pirkko 2013. Länsimaisen taidemusiikin etnomusikologinen tutkimus. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21, 201–217.

- Meltti, Väinö 1938. *Kotkan Työväenyhdistys 1888–1938. Kappale Suomen työväenliikkeen historiaa*. Kotka: Kotkan Sosialidemokraattinen Työväenyhdistys.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. USA: Northwestern University Press.
- Moisala, Pirkko 2013. Etnomusikologian uudet haasteet. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21, 9–25.
- Moisala, Pirkko & Seye, Elina 2013. Musiikintutkija ihmisten keskellä – etnomusikologinen kenttätö. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21, 29–56.
- Parikka, Raimo 1987. Paikallinen työläisyhteisö, työväenkulttuuri ja työväenliike. Julkaisussa *Väki voimakas 3. Näkökulmia työväen ammatilliseen ja paikalliseen historiaan*. Toim. Markku Hyrkkänen, Olli Vehviläinen & Juha Hannikainen. Tampere: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 119–151.
- Pekkanen, Toivo 1932 (2002). *Tehtaan varjossa*. Porvoo: WSOY.
- Penttinen, Anne 2003. Tavoitteena paikallisen kulttuurin tukeminen. *Kymen Sanomat* 2.4.2003.
- Pietiläinen, Petri & Metso, Juha 2018. *Junnu Vainio – Sellaista elämä on*. Jyväskylä: Docendo Oy.
- Päiviö-Häkämies, Laura 2018. *Kaupungin on tehtävä ihminen mahdolliseksi. Kunnallispolitiikalla kulttuuripalveluja Kotkassa 1879–1982*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Saarinen, Juhani 1999. Kotka irtautuu Kymistä. Teoksessa *Kymistä Kotkaan osa 1. Seudun kehitys pyyntikulttuurista teollistumisen aikaan*. Porvoo: WSOY, 293–413.

— 2002. *Kymistä Kotkaan osa 2. Kaupungin kehitys teollisuuden kasvusta tietoyhteiskunnan aikaan*. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Saunio, Ilpo 1974. *Veli sisko kuulet kummat soitot. Työväenlaulut eilen ja tänään*. Helsinki: Kansankulttuuri Oy.

Saunio, Ilpo & Tuovinen, Timo (toim.) 1978. *Edestä aattehen. Suomalaisia työväenlauluja 1890–1938*. Helsinki: Tammi.

Savikko, Jorma 1978. Kaupungista kulttuurikaupungiksi. Teoksessa *Satavuotias Kotka. Juhlakirja vuonna 1978*. Toim. Jorma Savikko. Kotka: Kotkan kaupunki, 141–179.

Siukkola, Pekka 2000. *Torvisoitosta puhallinmusiikkiin. Kotkan Sosialidemokraattisen Työväenyhdistyksen Soittokunta 1900–2000*. Jyväskylä: Gummerus.

Small, Christopher 1998. *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England.

Suomen Säveltäjät s.a. Sävellystilauksen tueksi. Suomen Säveltäjät: Säveltäjien ja säveltaiteen asialla. <https://composers.fi/saveltajille/savellystilauksen-tueksi/> . Viitattu 17.3.2020.

Suomen Työväen Musiikkiliitto s.a. Toimintastrategia. Suomen Työväen Musiikkiliitto. <http://musiikkiliitto.fi/index.php/fi/stm-info/toiminta/toimintastrategia> . Viitattu 17.3.2020.

Taavitsainen, Marita s.a. Marita Taavitsainen, Kotkassa syntynyt ja asunut laulaja. Kirjoitus sivustolla Mielikuvia kymenlaaksolaisuudesta, Finnica Kymenlaakso.  
[http://www.finnicakymenlaakso.fi/mielikuvia/marita\\_taavitsainen.php](http://www.finnicakymenlaakso.fi/mielikuvia/marita_taavitsainen.php) . Viitattu 17.3.2020.

Talve, Ilmar 1969. Teollisuustyöväen työ- ja elämänoloista ennen I maailmansotaa. Teoksessa *Työväenliike kulttuuritekijänä*. Toim. Matti Hako. Helsinki: Kirjayhtymä, 17–41.

Torvinen, Juha 2012. Johdatus ekomusikologiaan: musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja vol.24*. Toim. Tarja Rautiainen-Keskustalo & Maija Kontukoski. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 8–34.

Tuan, Yi-Fu, 1977 (2003). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

Väätäinen, Elina 1978. *Työväenkulttuuri osakulttuurina – teollisuustyöväestön yhdistys- ja yhteistoiminnasta sekä vuorovaikutustilanteista Kymin Tiutisessa vuoteen 1943 asti*. Jyväskylän yliopisto, etnologian laitos: Tutkimuksia 8. Jyväskylä.

## **JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET**

Bertling, Merja 2003. *Elämää vieraalla maalla. Norjalainen yhteisö Kotkassa 1800-luvun lopulla*. Helsingin yliopisto. Pro gradu -tutkielma.

Hako, Kristiina 2002. Yleisradion tilaussävellykset Yleisradion nuotistossa 1976–1999: tapauskuvaus. Helsingin yliopisto. Proseminaarityö.



Henriksson, Laura 2002. *Juha Vainio kuplettiperinteen jatkajana*. Helsingin yliopisto. Pro gradu -tutkielma.

Mikkonen, Annu 2003. *Nimikkosäveltäjät ja suomalainen musiikki orkestereiden ohjelmistossa 1993–2000*. Helsingin yliopisto. Pro gradu -tutkielma.

Sahari, Aaro 2008. *Viemärin päässä Kotkan kaupunki. Vesiensuojelun kehitys Kymijoen itäisen haaran suulla 1945–1970*. Helsingin yliopisto. Pro gradu -tutkielma.

Torvinen, Juha 2019. Paikallisuus. Ekokriittinen musiikintutkimus -kurssi. Helsingin yliopisto. Luentomuistiinpanot. 26.11.2019. Muistiinpanot tekijän hallussa.